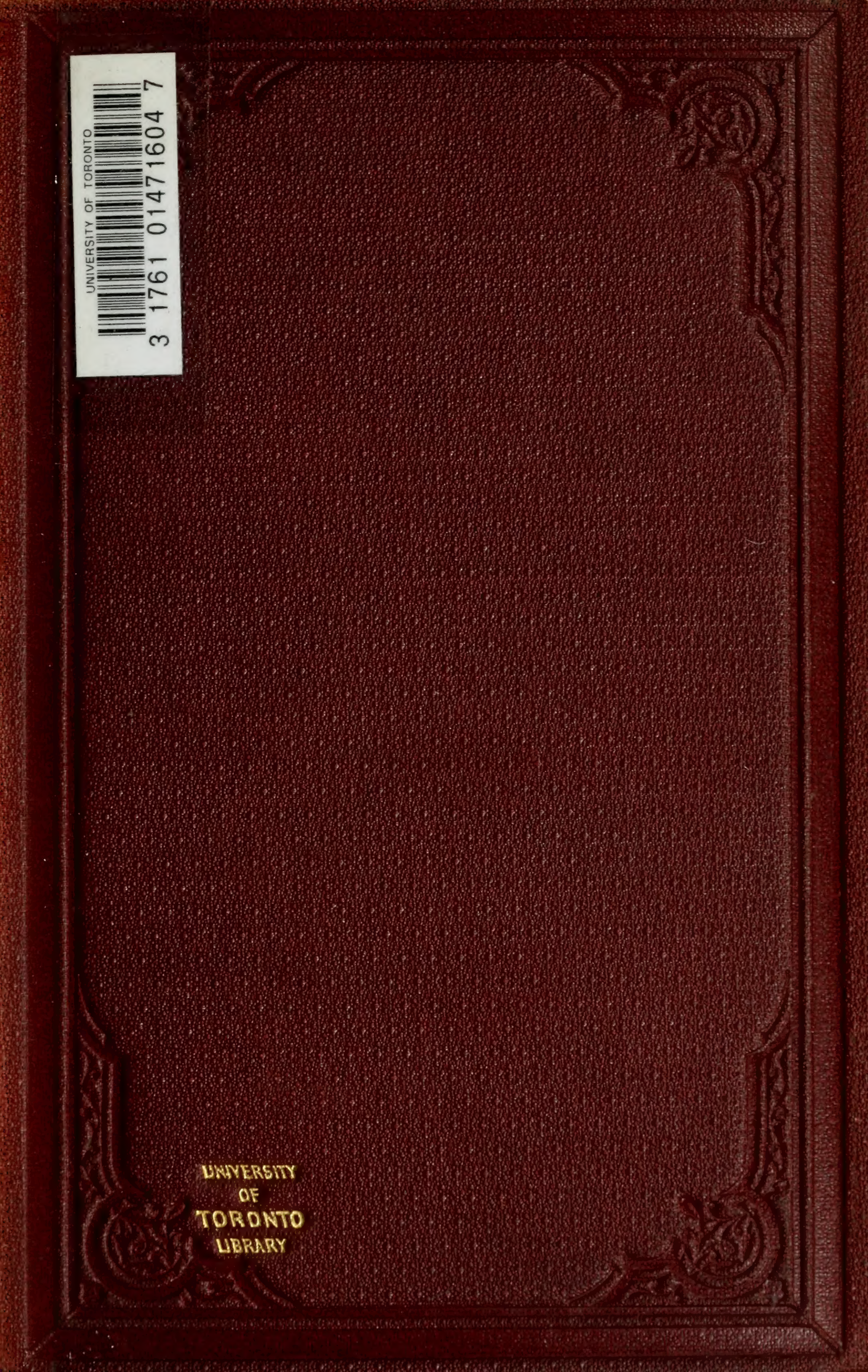

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01471604 7
UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

GESCHICHTE DES DRAMA'S.

GESCHICHTE

DES

DRAMA'S

VON

J. L. KLEIN.

X.

Das spanische Drama.

DRITTER BAND.

LEIPZIG,

T. O. WEIGEL.

1874.

GESCHICHTE

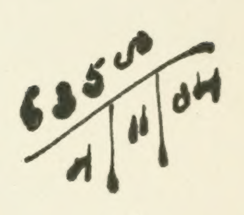
DES SPANISCHEN

DRAMA'S

VON

J. L. KLEIN.

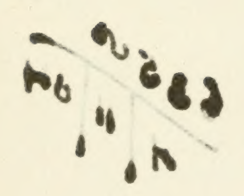
DRITTER BAND.



LEIPZIG,

T. O. WEIGEL.

1874.



Inhalt

des zehnten Bandes.

Das spanische Drama am Ende des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Lope's „König Wamba". [1])

Den Westgothenkönig Regisvind (Recevinth), den eifervollen Verfechter des römisch-katholischen Dogma's und der orthodoxen Kirche in Spanien [2]), und Ausrotter des „Pelagianer Unkrauts", stellt die erste Scene in Lope's Vamba-Schauspiel voran. Hochfreudig in seiner frommen Eifergluth preist König Regisvind, umgeben von seinen gothischen Fürsten, Gott den Herrn, der den Patriarchen von Toledo, den grossen Ildefonso, herabgesandt, „vor dessen Wissenschaft und Priesterstimme die Ketzerei des Manrique das Volk nicht blendet." [3]) In gottseliger Entzückung vernimmt der König von Fürst Atanagild das Wunderereigniss, das sich im Gotteshause um Mitternacht begeben: Aus einer Glorie von Heiligen und Engeln überreichte die Himmelskönigin Maria dem Erzbischof Ildefonso ein Messgewand. [4]) Die erste Scene verschwindet hierauf, auch sie wie eine Wolken-

---

1) Vgl. IX. S. 639. — 2) Gesch. d. Dram. VIII. S. 43 ff.

3) sacando por su sciencia y sacro ruego
estos hereges de su error tan ciego.

4) — „Nimm hin, Ildefons,
Den wohlverdienten Lohn, den ich dir biete.
Und wie die Herrliche dies Wort gesprochen,
Erhob sich wieder untern lautem Chor
Der Himmelssohn und schwand gen Himmel."

Nach Moritz Rapp's (Bibl. ausl. Klassik. 88. Hildburghausen bibliogr. Institut 1869) Umdeutschung der span. Redondille in den Elfsylbler der uralten hinkenden Jambe, alternis aptum sermonibus et natum rebus agendis, als den diesen Vers der Römer, nicht aber der Spanier preist Rapp's Jambe hinkt oft auf beiden Seiten.

Diziendo toma Ilefonso
El justo y devido premio

erscheinung mit König und Fürsten, bis auf Fürst Herwig (Erwig, Ervicio), den wir als giftbrütende Königsbusenschlange kennen [1]) und dessen Abgangsmonolog mit den entsprechenden Schlussversen wir daher durchaus für charaktergemäss halten dürfen. [2])

Das Kehrbild zur ersten ist die zweite Scene, die uns den annoch in seinem Ackergrase keimenden König Vamba mit seinem Weibe, Sancha, im „Bauernhof" vorführt. Die Bäuerin stellt ihrem Bauersmann einen schmackhaften Fleischtopf in nächste Aussicht, textgetreu nach der Romanze. [3]) Vamba, der König in herbis, schwatzt aber schon in diesem Kraut aus der Schule [4]), sich im Voraus unbewussterweise Lügen strafend. Seine Bäuerin Sancha hört schon pfiffiger das Gras wachsen [5]); ge-

de lo bien, que me has servido,
y del favor que me has hecho . . .
Bolviose luego Maria
A subir al cielo eterno . . .

1) Gesch. d. Dram. a. a. O.

2) — „Die Welt läuft rund wie eine Kugel
Und gleich dem Glück auch diese span'sche Krone;
Sollte sie mir einst vor die Füsse rollen,
Nicht säum' ich, beide Fersen drauf zu setzen."
Mas es como bola el mundo,
y assí no puede parar.
Pero corona española
si una vez os veo sola
por que no podais correr
yo os prometo de poner
los dos pies sobre la bola.

3) Venid ya, Vamba, a comer. a. a. O. Nr. 578.

4) „Die Einsamkeit und ein bescheidnes Haus
Zieh ich Palästen aller Kön'ge vor" . . .
Mas precio mi soledad
y mi casa derribada
que los palacios famosos
de los Reyes sumptuosos.

5) Sancha. Schwatz doch nicht so! Hat denn ein König Noth?
So redet doch kein Bauer von Verstand."
Calla no digais aquesso
¿el Rey trabajos tendra?
¿Tal dize un hombre de seso?

lüstet aber für's erste nur nach der „neuen Haube", die sie auf Sanct Johann möchte, für den Fall, dass ihr Mann Vamba, bei der anstehenden Alcaldenwahl, zum Alcalden gewählt würde und sie Frau Alcaldin hiesse. Vamba schwatzt weiter im Königskraut aus der Schule, wie Hoffmann's „Rüben"- und Weissflog's „Zwiebelkönig", sich abermals, bezüglich des Alcalden in herba, Lügen strafend.[1] Die Scene, naiv und schalkhaft, trefflich im idyllischen Ton, wie Lope's ähnliche Scenen überall; nur scheint sie uns, als Expositionskehrbild zur ersten Scene, nicht im folgefesten Anschluss an diese das Drama einzuleiten; mehr in lockerem, romanzenartigem Hintereinander, als in wechselweiser Beziehung eine auf die andere vor- und zurückdeutend, worin doch eigentlich die dramatische Scenenfolge, Verflechtung und Verzahnung besteht. Nun kommt gar die 3. Scene, die den König Regisvind als inzwischen „unvermuthet" verstorben ankündigt.[2] Mit einem König, der gleich nach der ersten Scene eines plötzlichen Todes stirbt, versinkt diese Scene gleich mit, wie mit dem Theatergespenst das Versenkungsbrett, oder wie mit dem Theatermaschinisten das zusammenbrechende Gerüst. So wenig ein solcher Unfall, der sich wirklich einmal beim Beginn eines Stückes ereignete, als dessen erste Scene gelten kann; so wenig wird ein König, der mit der ersten Scene gleich zusammenbricht und für das ganze übrige Stück ein für allemal todt ist, diese Scene zur ersten Expositionsscene eines regelrechten Drama's machen können. Mit der ersten stürzt dann auch die dritte ein, die deren Einsturz meldet. Davor kann sie der, sofort nach der Kunde von König Regisvind's unvermuthetem Hintritt, zwischen Fürst Teofil und Atanagild ausbrechende Wett-

1) Vamb. „Nein, Vamba, wird sein Leben nicht Alcalde,
Da kenn' ich ihn zu gut . . .
Schlag dir das aus dem Kopfe, meine Sancha . . .
So wie du bist, gefällst du mir" . . .
Bamba en su vida será
Alcalde, que yo bien siento
el valor que en Bamba está , . .

2) Fürst Teofil als Sieger heimkehrend, heisst vor'm Thor von Toledo den „Siegeslärmen zum Trauerton umstimmen, da ich höre, dass unvermuthet unser König starb."

streit um die Krone um so weniger bewahren, da die 4. Scene als die eigentliche Zankscene sich aufwirft, die diesen vom ganzen Aufgebot „gothischer Fürsten", wegen der Nachfolge, unter einander geführten Streit in ereifertem Wortwechsel ausgleicht, und ihm mit Fürst Atolfo's Erklärung ein Ende macht: „So will ich stehenden Fusses nach Rom; der Papst entscheide, wer hier König sey." Und nun noch alle übrigen hinterdrein, wie die sieben Schwaben einander am Rockschoss fassend, zum Papst nach Rom! Die Fürstenstreitscene um die Krone, angesichts der Leiche des im offenen Sarge daliegenden Königs — eine solche Eröffnungsscene, dünkt uns, würde den Grundton eines historischen Königsstückes dramatisch-feierlicher und zugleich bewegter und wirksamer angeben. Eine frommkirchliche Legendenvision, auch nur erzählungsweise geschildert, ist freilich die Expositionsscene nach dem Herzen der spanischen Poetik, unter König Regisvind wie unter Philipp II., mit dem Unterschiede, dass diese Poetik unter Philipp II. canonisirt worden, im feindseligsten Gegensatz zum historischen Geist, diesem Erzketzer, dem Häresiarchen schlechthin. Im Styl der Wundervisionslegende lässt nun auch die 5. Scene einen Blumenkranz aus dem Wipfel eines Baumes auf Vamba's Haupt niederfallen, der eben im Begriffe ist den Stamm zu einer „Last Holz für eine Wittwe" zu fällen. Ein zweiter Kranz, ein dritter und vierter fallen hintereinander aus dem Wipfel herab, wie die Blumenbouquets aus des Taschenspielers Hut: „Noch ein Sträusserl", „noch ein Sträusserl". Zuletzt entwickelt sich ein Arm aus des Baumes Krone, welcher Arm eine wirkliche Krone dem Vamba darbeut und dabei eine Stimme hören lässt, die da ruft: „Nimm!" — Um keinen Preis! versichert Vamba und beschwört die „Simme", ihn mit dem bittern Kelch einer Krone von so sorgenschwerem Golde zu verschonen [1]), und geht davon, geradesweges in die Rathsstube zu

1) „Weil sorgenschwer mir dein Gewicht
Auf's Herz fällt — — — —
— — — — Hier auf meinen Knieen
Bitt' ich. Du weisst, dass ich mein Lebenlang
Vor einer Krone keinen Knicks gemacht."

Den „Knicks" macht die hinkende Jambe. Die Redond. drückt es so aus:

Ircana, wo Alcaldenwahl stattfindet im Beiseyn des Alt-Schultheiss Cardencho, und anderer Bauern und Gemeindeväter. Die Stimmenmehrheit fällt Vamba zu. Selbstverständlich muss sich Vamba, wenn auch nur ein wenig, sperren; erklärt jedoch alsogleich:

„Aus purer Nöthigung denn nehm' ich ihn,
Denn solche schwere Last passt mir gar nicht" . . .[1])

Drauf erscheint ein Bettler in der Wachtstube als Drappirpuppe für Vamba's Barmherzigkeit, der ihm seinen Mantel schenkt. Schultheiss Cardencho, ein Freigeist, wundert sich: „Euren Matel gebt Ihr?" Vamba, der es, schon als richtiger Bauer, dick hinter den Ohren sitzen hat, noch dicker, als ihm Krone und Alcaldenstab schwer scheinen, versetzt darauf neckisch naiv: „Still! für den einen (Mantel) hoff' ich ihrer zwei"[2]), den er dann auf die leichte Achsel nehmen wird. Hierauf lässt der neugewählte Alcalde einen „Holgenhändler", der mit Heiligenbildern handelt, kommen, um an ihm seine Wunderverehrung zu erproben. Alcalde Vamba kauft dem Krämer das Bild ab, das die Ueberreichung des Messgewandes durch die heilige Jungfrau an den Erzbischof von Toledo, den h. Ildefons, darstellt, das uns die „erste Scene" als erzählte Vision hat schauen lassen. Der neue Alcalde heisst das wunderthätige Bild im Audienzsaale zur Anbetung aufhängen. Wird der Dichter nicht selbst zum Bilderkrämer, und die Alcaldenwahlscene ein Guckkasten, — schnurr! ein anderes Bild! „Unter der Thüre erscheint ein Taufzug mit Schüssel, Krug, Kerze und eine Amme mit dem Kinde." Der Täufling ist des Wahlbauern Beroucco Kind.

Porque eres pesada . . .
que de hinojos te lo pido
pues saber que mi persona
en el tiempo que la vivido
nunca le hizo el buz corona.

1) Por pura fuerça le tomo
porque carga tan pesada
para mi no vale nada.

2) Callad,
que por una tendré dos.

Vamba nimmt es auf den Arm; das Kind spricht: „Vamba ist König." Ob ihm auch das Kind auf dem Arm zu schwer wird? Was wir von der Scene erfahren, ist Vamba's Aparte: „Hinter dem Kind und jener Krone steckt mir ein Geheimniss" und geht mit Allen ab. Für uns aber bleibt es ein ewiges Geheimniss, wie ein Lope in einem historischen [1]) Schauspiel, und wenn zehnmal im Geist der Volkssage gedichtet, eine so kindische und dramatisch haltlose Guckkastenscene hat schreiben können!

Die zu Rom im Vatican erfolgende Schlussscene des ersten Vamba-Actes besiegelt die vorhergegangenen Wundererscheinungen mit einer letztgültigen: mit der Verkündung eines vom Himmel herniederschwebenden Engels, der dem rathlosen, sorgenvoll über den Zettel sinnenden Papst Agato, worauf die Namen der fünf um Spaniens herrenlose Krone streitenden, und draussen vor der Thür des Vaticans harrenden Gothenfürsten verzeichnet stehen, die bereits von Gott getroffene Königswahl meldet. [2]) Nachdem der Engel verschwunden, ruft der Papst die vor der Thür

---

1) „Wenn die Darstellung historisch genannt zu werden verdient, welche vom Geist der Geschichte durchdrungen ist und die bedeutenden Erscheinungen der Zeit, jede in ihrem eigenthümlichen Lichte, vorzuführen weiss, so dürfen zahlreiche Lope'sche Compositionen mit vollem Rechte historische Dramen genannt werden, ja man kann zweifeln, ob irgend eine Literatur Trefflicheres in dieser Gattung aufzuweisen habe." v. Schack a. a. O. S. 267. Der tiefe Kenner der dramatischen Kunst in Spanien und ihr mustergültigster Geschichtschreiber — Lope's König Vamba, dessen Titel wir nur in seiner Geschichte verzeichnet finden, würde der berühmte, in der dramaturgischen Kritik so gewiegte Literarhistoriker, schon auf Grund des ersten Actes, aus jenen Lope'schen Mustercompositionen des historischen Styls doch wohl ausgemustert haben.

2) „Agathus, nicht will Gott, dass deren einer
Sey König, denn er hat ihn schon gewählt;
Den sie am Pflug in Spanien treffen werden
Mit zweien Rindern, eines roth, eins weiss,
Und den man ruft mit dem Zunamen Vamba."

Agato, Dios no quiere que ninguno
Destos sea Rey, que Rey tiene elegido
El qual arando le hallara en España
Con dos bueyes, uno roxo y otro blanco
El qual tendra par sobrenombre Bamba.

wartenden fünf Fürsten herein. „Bin ich's?“ „Bin ich's?“ fragt jeder. Der Papst theilt ihnen die Worte des Engels mit. „Was ist zu machen?“ zuckt Herwig resignirt dio Schultern, „suchen wir ihn auf“ [1]), den Vamba nämlich. Die vier andern Fürsten treten Herwig's Meinung bei. „Gott und dem heiligen Vater gilt's gehorchen“, bescheidet sich Fürst Rodulfo, und trollen nun selbfünf wieder ab mit des Papstes heiligem Segen, um ihren gotterwählten König am Pfluge „mit zwei Rindern, davon das eine roth, das andere weiss ist“, zu huldigen. Für ein Legendenpuppenspiel aus der Wiegenperiode der dramatischen Kunst wäre dieser erste Vamba-Act zu dürftig und zu schwächlich; hierzu fehlt es ihm an unbewusster Glaubensinnigkeit und Naivetät; ist er ein viel zu absichtliches Gemisch von schablonenhafter Wundergläubigkeit und geschichtlichen Intentionen, die in dem Kronenstreit dieser flachen, geprägelosen, vergilbten Tapetenfiguren aus der Zeit Vamba's vergleichbaren, gothischen Fürsten einen so kümmerlichen Ausdruck finden.

Des zweiten Actes erste Scene lässt den Fürsten Rodulf zuerst den gottverheissenen König Spaniens [2]) am Pfluge, den Ackerbauern Vamba, vor dessen Hütte in einer galicischen [3]) Landschaft, erblicken. Vamba recitirt am Pfluge, mit einem Stachelstock in der Hand, eine Variante zu Horazens 'Beatus ille'. [4]) Erwig, der seinen Wohlthäter, König Vamba, beschimpfen, vom Thron stossen, in ein Kloster sperren wird, ruft bei des Pflügers Anblick:

---

1) Que tenemos de hazer, busquese luego.

2) „Die sichersten Kennzeichen deuten ihn
Das ist der Gothen gottverheissner König!“

3) In der Romanze heisst es:
Y lo habian de hallar arando
Cerca de la Andalucia.

4) „Glückselig, wer in häuslichem Behagen
In stiller Einsamkeit lebt seiner Pflicht“ u. s. w.
Quan bien aventurado
Es el, que vive on su sabroso officio
Remoto y apartado
Del traxe e del bullicio . . .

„Obwohl der Mann ein schmutzger Bauer ist,
Er ist vor Gott und Menschen unser König.“ [1])

Und als die Bauerfrau Sancha ihren Mann bei seinem Namen zum Essen ruft, ist Fürst Atanarich vollends gewiss, seinen Mann gefunden zu haben, und fordert die Genossen auf, dem geweihten Könige zu huldigen. Diese Scenen sind der Romanze nachgebildet. [2]) Vamba betheuert:

„Zum König taug' ich just so, wie allhier
Mein Stachelstecken frische Blüten treibt.
(Der Stock bricht in Blüthen aus.“ [3])

---

1) aunque assi villano impropio,
es santo y es justo Rey.

2) Eleccion de Vamba par Rey de los Godos.
(Anonimo.)

— — — —

Los Godos siendo informados (durch den Papst.)
Cada énal se departia:
Allá le van á buscar
A do hallarse presumia.
Un dia estando los Godos
Cansados en demasia
De ir á buscar á Vamba,
Volviendo sin alegría,
Vieron venir una dueña
Por una cañada arriba,
Con una canasta al hombro,
Y estas palabras decía:
— Venid ya, Vamba, á comer:
Desuneid, qu'es mediodia. —
Los Godos, quando lo oyeron,
Luego á Vamba se vinian;
Las rodillas por el suelo
D'esta manera decían:
— Dénos las manos tu Alteza,
Con amor y cortezia. —
Vamba, atónito, espantado,
Temblando, así respondía:
No me matédes, señores,
No me quitédes la vida . . .

3) Assí puedo yo ser Rey
Como dar flor mi aguijada
(Florece el aguijada.)

Die Augen, die Sancha beim Erblicken der vornehmen Gäste macht, als sie mit der Suppenschüssel daherkommt! Und nun gar, wo sie von Vamba's Erwählung zu Spaniens König hört! „Und was" — fragt sie — „wird aus mir dann werden, wenn du König wirst?" Vamba: „ei, eine Königin. Wo ein König herrscht, da herrscht als Königin seine Frau auch mit." Mit Sperren und Spreizen hat sich der Ackerbauer die Krone nur „angetrieben", wie man in Berlin einen Hut über die Augen „antreibt", so fest, dass er sich blindlings nach Toledo zur Krönung führen lässt, sich und sein Weib, Sancha, um die eigentlich Schade, als die lebensvollste, naturwahrste Figur in diesem Geschichtsschauspiel, die einzige, die durch ihre idyllische Einfalt und Frische anspricht, — und muss nun, zur historischen Königin gekrönt, auf der verschossenen Tapete neben den anderen Geschichtsfiguren unkenntlich ausbleichen und verfalben!

Das Stück siedelt nach Africa über, wo der „Empörer Paulo", der „Griechen-Häuptling", den Mohrenkönig, Alicán, zur Eroberung von ganz Spanien aufstachelt. Dieser Scene schliesst sich ein hagiologisches Panorama als Folgescene an, das König Vamba, umgeben von den fünf Gothenfürsten, auf einer Terrasse, mit der Aussicht über Toledo, geniesst. Die Fürsten erklären ihm die topographischen Punkte. Fürst Ataulf zeigt den „Alcázar" mit dem „Mosaikdach", wozu König Vamba den Witz von ächt spanisch-historischem Schrot und Korn zumbesten giebt: „Gemalt auch klingt Mosaik mir zu jüdisch." [1]) Beim Erblicken der Hauptkirche mit der heil. Eugenia Körper nebst „andern tausend Reliquien", worunter der Mantel von Santa Leucadia, ferner das mehrgenannte Messgewand des h. Ildefons, zieht König Vamba Schuh und Strümpfe aus, um die Kirche baarfuss zu betreten. Dicht auf der nackten Ferse folgt ihm die nächste Scene, mit Alicán, Paulo und Mohren vor

---

Cuando esta vara floresca
Yo saré rey de Castilla. —
Aun no lo hube bien dicho
La vara ya florecia.

Romanc a. a. O.

1) No es bueno porque aun pintado
aborresco lo Judaico.

einem spanischen Castell, das der Mohrenkönig niederbrennen lässt, um der nächsten Krönungsscene im Palast zu Toledo Platz zu machen, wo man der Bäuerin Sancha die Krone aufsetzt, oder die „goldene Haube", wie sie's nennt, und König Vamba „mit Kürass und goldenen Sporen", Krone und Gewandstücke einzeln ihr erklärt, und dann die fünf Fürsten mit Grafschaften, Herzogthümern und den höchsten Reichswürden begnadet. Hierauf lässt König Vamba des gleich nach der ersten Scene des Stückes unvermuthet verstorbenen Königs Regisvind vierjähriges, bisher versteckt gehaltenes Söhnlein, Theodoret holen, mit der Erklärung, dass er nur für diesen rechtmässigen Nachfolger im Gothenreich Spanien regiere, bis der Knabe mündig geworden, wovon, uns wissentlich, die Geschichten nichts melden; noch auch von dem Huldigungswettstreit zwischen den von Gott und Papst doch zum Könige eines Wahlreichs erkornen Vamba, und dem vierjährigen Söhnlein Regisvind's, als dessen Diener sich König Vamba feierlichst verkündet.[1]) Der Königin Sancha den Knaben zu liebevoller Hut übergebend, bis er, König Vamba, vom Kriegszug gegen den Empörer Paulos und den Mohrenkönig Alicán als Sieger heimgekehrt. Das Alles macht die nächste, letzte Scene des II. Acts in Einem Aufräumen ab. Kaum kreuzen nun auf dem Schlachtfeld bei Murcia König Vamba und der Mohrenkönig Alicán die Klingen, hat sich letzterer schon als des „Bauernkönigs" Sclav, „weil es Mahoma will", unterworfen.[2]) Der gefangen vorgeführte Grieche, Paulo, fleht desgleichen zu König Vamba's Füssen um seine wohlverdiente Strafe. Da überkommt den König auf dem Platz, wie bei einer Wunderschau, bei Paulo's Anblick ein ihm, wie uns, und wie Lope's an Mirakel gewöhntem Publicum unerklärliches, aber ein solches Publicum für den letzten, den dritten Act in Wunderspannung hinhaltendes Zaubergefühl, dem König Vamba einen entspre-

1) „Ja, Prinz, als euren Diener seht mich an".
Principe, yo os serviré.

2) Pues dello gusta Mahoma
rendirme quiero, que es justo,
tu esclavo soy.

chenden Ausdruck in Worten von unfehlbarer Schlusswirkung [1]) giebt, verstärkt durch die Lossage, welche vorläufig zwei von den fünf Gothenfürsten, Rodulf und Teofil, dem mit Paulo und Mohrenkönig Alicán als Ein Herz und Eine Seele davongehenden König Vamba nachfluchen. [2])

Was lässt uns hierauf der dritte Act, der Schlussact erleben? Dieselben zwei gothischen Fürsten, Rodulf und Teofil, sind die Ersten, die demselben aus Griechenland wie der Schatten einer Strichwolke über das Stück hingejagten, aller geschichtlichen Persönlichkeit baaren Paulo, als dem Könige von Spanien, huldigen! [3]) nachdem Fürst Atanarich dem König Vamba

---

1) „Paulos,
Mich überkommt gross Wunder über Dich
Ich weiss nicht, was in meiner Brust spricht für Dich. *)
Du hast wie eine Circe mich bezaubert,
Sey frei und leb' an meinem Hof in Ehren.“
Paulo espantado,
me tienes ambelesado
dudando estoy si eres hombre.

2) Rod. „Fürwahr zu unsrer Schmach
Beschimpft uns dieser Bauer und erhebt,
Verherrlicht einen Fremdling aus den Feinden.
— — — — —
Teof. Ob man solches duldet?
Wie, schönes Spanien, hast du das verschuldet?
Rod. Al fin par nuestro castigo
un villano nos deshonra
y ensalça, engrandece y honra
a un estrangero enemigo . . .
Teof. quien assi te sugeta
libre y belicosa España.

3) Teof. „Paulos, entschliesst Du Dich, König zu werden,
So biet' ich meine Hülf' in treuer Freundschaft . .
Rod. Paulos, weil Alles Dir von Gott zufällt,
Was Du bedarfst, so brich Vamba die Treue
Und in Besitz nimm wohlgemuth das Reich;
Bei Gothenschwur! ich will Dir treulich beistehn.“

---

*) Und wir wissen nicht, wie dieses „Brust spricht für Dich“ sich für den Ausgang eines fünffüssigen Jambus halten kann!

in der 1. Scene Act 3. die Botschaft gebracht hat: „Das Gothenvolk missgönnt Dir Deine Herrschaft; sie schelten Dich als einen rohen Bauern, der Ochsen nur, nicht Reiche wisse zu lenken“, und Vamba auf diese Kunde die Ohren hat hängen lassen, wimmernd: „Auf meinem Bauernhof war's mir doch wohler!“ Der Paulo, der König Vamba's Fuss eben, als dessen treuergebener Sclav, geküsst, wird im Nu die Schlange, die diesen Fuss in die Ferse sticht. Die Vision des Papstes deutet er ohne Weiteres auf sich, und was die zwei Ackerochsen betrifft, die der Visionsengel als Vamba's Kennzeichen ausdrücklich angegeben, so glaubt Paulo diese Ochsen sonder allem Zweifel in den beiden Gothenfürsten, Rodulf und Teofil, zu erkennen, die ihm die Krone Spaniens anbieten. [1]) Nun müsste die Katastrophe mit Macht daherstürmen, Schlag auf Schlag. Erst aber — sagt die dritte Scene — komm' ich! Die „Gerichtssaalscene“, wo unser Vamba als gerechter Richter und weiser Salomo sich noch zu erproben hat, um, nach hergebrachter Art der spanischen Wunder- und Heiligenhelden und gotterwählten Könige, sich in

---

Teof. Paulo, si quieres ser Rey,
yo prometo de agujarte,
si quieres determinarte
en toda amistad y ley . . .
Rod. Paulo, pues que Dios te ofrece
todo lo que has menester
Niegale a Bamba la fé
y el regno toma ál seguro
que a fé de bien godo juro
que en todo te ajudaré.

1) Paul. „Was die Vision dem heilgen Vater sprach
Von den zwei Ochsen, deut' ich gottbegeistert
Euch unverweilt als auf Euch selbst bezüglich,
Die beiden Ochsen seyd ohn' Zweifel Ihr,
Die Ihr mit mir das Reich zu pflügen kommt“ . . .
y la vision que habló
al Papa de los dos bueyes,
oy por sobéranos leyes
si bien lo mirais soy yo.
Los dos bueyes sois los dos,
que conmigo estais arando
y el bien de España aumentando. . . .

jedem Betracht und von allen Seiten als musterwürdigen Herrscher und mit sämmtlichen Eigenschaften eines solchen gesegnetes Rüstzeug des Herrn auszuweisen. Die Gerichtssaalscene passt an diese Stelle und in diesen Moment, wie Vamba's zwei Pflugochsen in den Tanzsaal, und die Bezüchtigten, über welche König Vamba zu Gericht sitzt und rechtspricht, gehen das Stück gerade so viel an, wie das seitenlange Instrument, das Fürst Atanarich im Namen des rechtsprechenden Königs verliest, und worin sämmtliche spanische Bischofssitze, Suffraganen und Sprengel aufgezählt werden, ein Kehrichtfass voll Städtenamen! Verwandter mit der Katastrophe, obschon weitläufig, oder wie ein verschollener, plötzlich auftauchender Stegreifvetter, ist der nun folgende „Marktplatz", der den Zwischenscenenkönig, Paulo, mit seinen beiden Visionsochsen, Rodulf und Teofil, an einer Tafel zechend vor Augen stellt, mit Knipperdolling's, Thomas Münzer's, und Joh. von Leyden's Wiedertäufergelüst nach Weiberfleisch.[1] Der Wunsch steckt ihm noch halb in der Kehle, da meldet ihm schon ein Bürger: König Vamba habe mittlerweile des Paulo ganze Kriegsmacht in die Pfanne gehauen und von dessen zehntausend Soldaten keine vierhundert übrig gelassen. Dies hören und reissausnehmen ist für Paulo und seine zwei Visionsochsen, Rodulf und Teofil, Ein Ochsenschritt. Kaum ist der Schritt gethan, stehen sie wieder da selbdritt an König Vamba's Strick, eigenhändig von ihm zurückgeführt. Paulo erkennt sogleich in dem Strick den „bittern Reif", das Diadem, das ihm nur herabgerutscht von der Stirne auf den Hals[2], verbittet sich indessen Vamba's väterliche Gewissenserweckung, wünscht kurzen Process, da er ein ganz besonderes Verlangen

---

1) Paul. „Lasst Damen kommen; mich verlangt nach ihnen
Mein ew'ges Heil sey jetzt in Lust vergeudet.
Rod. Ja, ohne Weiber ist kein Glück zu hoffen . . .
Teof. Waren die gestrigen nach Eurem Sinn?
Paul. Nur vorwärts, vorwärts! Leben und leben lassen!"

2) „Als Krone wollt' ich auf Dein Haupt ihn heben
(den bittern Reifen)
Da war's zu weit und fiel mir um den Hals."
y es tan grande esta corona,
que se me ha baxado al cuello

nach höllischer Gesellschaft verspüre.[1]) Die Visionsochsen knieen dagegen wie die Kameele, um Gnade bittend. König Vamba macht mit allen dreien kurzen Process, lässt sie abführen und abschlachten. Jetzt endlich bricht die Katastrophe herein, aber mit der Thür in's Haus, als besonderes Stück, aus der Büchse geschossen, Knall und Fall — das nicht einmal! Wie aus der Windbüchse geschossen: ohne Knall, geht die Katastrophe los, trifft ihr eigenes Stück vor den Kopf — da liegt es und verröchelt.

Eine Doña Blanca führt dem Erwig, der, laut Geschichte[2]), Chronik[3]) und Sage dem Könige Vamba die Krone vom Haupte blasen und zugleich das Lebenslicht nun einmal ausblasen soll, — Doña Blanca führt dem Erwig einen maurischen Zauberer, einen „weltberühmten Magier“, zu. Woher kommt diese Doña Blanca? Sie kommt und geht wie der Wind, man weiss nicht woher und wohin? Gerade wie der arabische Magier und Zukunftsdeuter, Mujarávo, der dem Erwig die Katastrophe als Horoskop stellt, unbekümmert um das ganze, bis zu dieser Scene herangeführte, bis auf diesen Schweifbüschel verbrannte und verkohlte Stück, aus dessen Asche der Zauberer dem Thronräuber und Mörder seines Wohlthäters, Königs Vamba, die durch ein Wunder, und Gottes Rathschluss ihm zufallende Krone Spaniens weissagt.[4]) Dadurch erhält das Scheusal von Ruchlosig-

---

1) „Tödte mich, mach nicht Lärm von Gothengrossmuth,
Sieh, mich verlangt nach höllischer Gesellschaft.“

Matame, que traes gran grita
y borra el valor de España,
que ya mi alma maldita
quiere seguir la compaña,
que en los infiernos abita.

2) Mariana Gothica fol. 372 f. — 3) Saavedra Faxardo Coron.

4) Durch Wunder, ohne wem es zu verdanken,
Wirst Du Dich sehn als König von ganz Spanien.
— — — — —
In seiner Suppe oder Trank wirst Du
Das Gift ihm reichen . . .
Que por maravilla estraña
sin pagar ningun tributo

keit und Undank die Weihe eines prädestinirten, schuldlosen, himmlischen Rüstzeuges, und seine Nachfolge im Reich den Charakter unanfechtbarer Rechtmässigkeit und Legitimität. Ist solche Motivirung einer dramatischen Katastrophe, wir fragen nicht, — um uns nicht an den grossen, den Gott der Völker- und Königsgeschichte stetig offenbarenden Lehren, um uns nicht an dem in der Menschengeschichte sich immerdar bethätigenden Gottesgewissen zu versündigen — wir fragen nicht, ob eine solche Katastrophe einer dramatischen Dichtung nicht gegen den Geist der Geschichte frevelt; nicht den, wie in der Natur, so in der Menschengeschichte allgegenwärtig wirksamen Gottesgeist, nicht Gott selber, verläugne und läugne: wir fragen, ob eine solche ihr Drama mit einem Fusstritt beseitigende Katastrophe nicht auch zugleich den Geist der Volkssage, der freien, die historischen Motive verbildlichenden Volksphantasie blödsichtig verkennt und vernichtet? Blödsichtig, und die wundergläubige Volksumdichtung mit pfäffischer Absichtlichkeit zum schamanenhaft dumpfen Köhlerglauben entgeistigend und verdummend: da die Volksphantasie ja doch nur die inneren, durch Charakter, Grundsätze, Wahnvorstellungen und Leidenschaften bestimmten Antriebe geschichtlicher Persönlichkeiten zu frevelhaften Thathandlungen für die sinnliche Anschauung projicirt, hypostasirt, als sichtbare Spiegelbilder herausstellt; da der Volksgeist ja doch nur, kraft seiner dunklen, gläubig-poetischen Schauahnung eines in letzter Folge und Tiefe die Menschengeschicke lenkenden Weltgeistes, dasjenige Moment in den Triebfedern und Handlungen seiner Geschichtspersonen, Könige, Helden, Vorkämpfer, als eine göttlich freiwillige, gnadenvolle, oder strafrichterliche Einwirkung von aussen herein, als eine wunderhafte Offenbarung der göttlichen Weltpersönlichkeit, den sinnlichen Blicken darbietet, — dasjenige Moment, das, als Lebensgrund und Quell des freithätigen, selbstbewussten Tichtens und Trachtens, Wollens, Strebens und Han-

---

te verás Rey absoluto
de todo la fuerte España . . .
— — — —
Que con ciertas yernas puestas
en el caldo en la bevida
has de dar fin á su vida.

delns seiner Geschichtshelden, diese Wirknisse beseelend durchdringt, aufnehmend das mit diesem Bestand- und Beseelungsgrundquell, übereinstimmende Thun und Wollen, es aufnehmend und auflösend in seinen Heil- und Segensborn; das Widerstrebsame aber, das eigenwillig dem Weltgesetze, dem Wesen Gottes Widersetzliche, ausstossend, und im Feuer selbstgeschaffener Trübsal läuternd, um das Sittlichschlechte, Verderbnissvolle, wie die Natur den Wegwurf, das Lebensfeindliche, im Nutzen ihres Haushaltes verwendet, — um gleichermaassen, vermöge seiner unendlichen Heilkraft, seiner — im Volkssinn gesprochen — göttlichen Gnade, das Vernunftwidrige, Sittlichverwerfliche in Wohlthat und Segen umzuwandeln. Dieses Moment ist das dem menschlichen Thun und Lassen immanente, die Menschengeschicke regelnde, richtende Sittengesetz, die Weltvernunft, sich offenbarend im Vernunftgewissen. Während die geschichtliche Darstellung von diesem Momente absieht, oder es auf sich beruhen lässt, als ihre Aufgabe vorzugsweise eine Ableitung und Entwickelung der Thatsachen aus inneren menschlich eigenthümlichen, von Zeitbegriffen und Leidenschaften erregten Antrieben betrachtend: entfalten sich für das Auge des Sonntagskindes, der Volksphantasie, die inneren Vorgänge und Beweggründe selbst zu Apokalypsen, zu äusseren Thatsachen, zu Gotterscheinungen als übernatürliche Naturphänomene gleichsam — ein Widerspruch, den die zwischen beiden Anschauungsweisen, der geschichtlichen und volksthümlichen, mitteninnestehende poetische Gestaltung dadurch ausgleicht, dass sie in der Verkörperung, in der Erscheinungsgestalt das Uebersinnliche, Transscendente, das Geistige und Geisterhafte des innerlichen Seelenvorgangs, eine psychologische Epiphanie andeutet, in welcher sich zugleich die realistisch geschichtliche wie die imaginativ volksmässige Auffassung symbolisch spiegelt: letztere, indem die poetisch-psychologische Darstellung die im Volksglauben hypostasirten Weltgesetze und sittlichen Weltmächte als wirkliche Personen einführt; die historische Behandlungsweise aber darin bekundend, dass sie jene phatastischen Gestalten, wenn nicht als blosse Gebilde einer geisterseherischen Phantasie, doch immerhin als complementäre Erscheinungen zu den inneren, die Seele bewegenden und beherrschenden und zu Frevelthaten aufstachelnden Wahnbildern in den

Kreis der Schauhandlung eintreten lässt, so dass in dieser Versichtbarung inneren Brütens gleichsam schon die erste Schreckgestalt eines unheilvollen Sinnens und Trachtens, schon von vornherein das in leibhafter Warnungsgestalt sich selber gegenständlich gewordene Gewissen, angedeutet liege: im tiefsten Grunde der dichterischen Intention immer nur der Deus in nobis zu seinem Rechte und seiner Verherrlichung gelange. Man denke an Shakspeare's Gespenster, Geistererscheinungen, Zauberschwestern, die vor dem Geschichtsrealismus, wie vor dem Volksglauben gleichmässig standhalten; wo sinnliche Erscheinung und psychologische Spiegelung, ähnlich wie, nach der prästabilirten Harmonie, die beiden, das Uebereinwirken von Leib und Seele verbildlichenden gleichgehenden Uhren, als von einander unterschieden, dennoch als identische sich gegenübertreten. Von solcher speculativ poetischen Auffassung des Uebernatürlichen bietet das spanische Drama, selbst der grössten Meister, nur vereinzelte, verwischte Spuren und Lichtblicke dar. Die im geistlichen Wahn- und Aberglauben — um wiederholt darauf hinzuweisen — grundsätzlich dressirten und eingeschulten Köpfe der glänzendsten dramatischen Genies der Spanier im 17. Jahrhundert lassen sie uns als völlig unfähig, nicht von Natur, sondern durch kirchliche Geisteszucht, zu solcher philosophisch-psychologischen Behandlung der Theophanien, des Wunderbaren, Dämonischen, erscheinen. Weshalb wir ihnen denn auch, so fürchten wir, ein wahrhaftes Verständniss des historischen Geistes, mithin die Kunstbegabniss für das poetisch-historische Drama werden absprechen müssen. Ja bei aller staunenden Bewunderung vor Lope de Vega's dramatischem Genie, dürfen wir unsere Ansicht nicht zurückhalten, dass sein Schauspiel, „König Vamba", nicht nur dem Begriff und Wesen eines historisch-poetischen Drama's in's Gesicht schlägt; dass es auch, als Carricatur einer Behandlung dieser Sage im Volksgeiste vom poetisch-dramatischen Gesichtspunkte aus zu verwerfen, und dass die grossartigen, wirklich historisch-poetischen Züge, die uns in einigen von Lope's Geschichtsdramen überraschen werden, auf Rechnung seines genialischen Dichterinstinctes, nicht aber seines Kunstbegriffs und Verständnisses zu setzen; um so weniger, als er meist mit der Charakteristik der Geschichtsfiguren in den Romanzen und in der nach Roman-

zen schildernden Chronik Schritt hielt. Die an sich auch bei dem Dichter, und noch in ihrer dogmatisch-kirchlichen Form, achtbare Glaubensinbrunst, selbst diese hat seit den eklogischen Christspielen der Väter des spanischen Drama's aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts an innerer Wahrheit, Einfalt und kindlicher Unschuld, mithin an poetischer Berechtigung, das Geschichtliche im kirchlichen Sinne darzustellen, eingebüsst. Der Glaubenseifer der spanischen Dramatiker zur Zeit Philipp's II. nahm Charakter und Farbe der düstern, verfolgungssüchtigen Strenggläubigkeit dieses Königs an: des fanatischen, im Dienste der Inquisition und des absoluten Despotismus erglühten Kirchenglaubens. Die Glaubensinnigkeit der dramatischen Dichter unter Philipp II. hatte ein Element von dieses Königs finsterem Blutgeist und geistesknechtender Unduldsamkeit eingesogen. Die geistlichen Spiele, die Legenden- und Wunderdramen aus Philipp's II. und der nächsten Philippe Regierungsepoche verrathen 'auch schon diese Ansteckung, diese grundsätzliche Verderbniss des kirchlichen Eiferwahns, diese tendenziös bigotte Absicht, den Volksglauben, den in Romanzen und mittelalterlichen Dichtnngen so thatkräftig waltenden heroischen Wunderglauben, im Nutzen des kirchlichstaatlichen Despotismus, zum geisttodten Glaubenswahn und Aberglauben abzustumpfen. In dieser Beziehung hat, unseres Dafürachtens, das Lope-Calderon'sche geistliche Drama unheilsam, wo nicht verwildernd, auf den spanischen Volksgeist eingewirkt, wie der Ehr- und Liebesbegriff der Ritterdramen die höhern und mittlern Schichten, durch Verwirrung der Begriffe und Herzenstriebe, nur entsittlichen konnte, mit wenigen Ausnahmen, die — zu Lope's Ehren sey es gesagt — einige seiner geschichtlichen Dramen und Mantel- und Degenstücke, insbesondere durch den Liebesheroismus der Frauen, vorzugsweise glänzend vertreten. Das Auto aber, dies eigentliche Kirchendrama, durchweht und beherrscht Philipp's II. Glaubensgeist so unbedingt, dass diese Spiele meist in seiner Verherrlichung gipfeln, und selbst in „König Vamba“, Erwig's Weissager, der Mohr Mujarávo, diesen König in seine Prophezeihungen hereinzieht, und ihn ob der grausam fanatischen Vertreibung aller Alarben aus Granada preist.

Wie alle Incidenzen in diesem Drama aus den Wolken fallen, aus Glorienwolken, oder Wolken schlechthin, so auch Er-

wig's plötzlicher Einfall, des Maurischen Zauberers Prophezeihung als Oelgemälde zu besitzen, das ihm der in der Schwarzkunst wie in der Oelmalerei gut beschlagene Hexenmeister auch sogleich liefert und, Erwig's gleichfalls aus der Luft gegriffenen Grille nachkommend, „wohlverpicht in einer Truhe verschliesst", um das Weissagungsbild in einer finstern geheimnissvollen Gruft in Toledo, deren Thüre mit sechs bis sieben Schlössern versehen ist, unzugänglich aufzubewahren. Den auch dramatisch werth- und reizlosen Stegreif-Incidenzen setzt der Schluss die Vamba-Krone auf, mit der Meldung an König Vamba von der Hinrichtung des Paulo und Aufsteckung seines Hauptes auf einen Eisenhaken; mit König Vamba's in Krone und Königsmantel knieend abgelegtem Sündenbekenntniss und Schlussgebete zu Gott um Vergebung, dass er im Drange der Reichsgeschäfte des Herrn vergessen: „Domine miserere mei", „Domine dele iniquitatem meam", „libera me de peccato meo"; mit des Königs Einschlummern auf einem Stuhl, und infolge dessen mit einer letzten Engelserscheinung, die ihn auffordert, „noch heut aufzubrechen, den Leib zur Erde, himmelwärts die Seele", und ihn, den schlummernden König, bedeutend: „Herwig sey der von uns berufene König", demgemäss nun auch, nach Verschwinden des Engels, der von Gott eingesetzte Herwig, seinem erwachten und nach einem Kruge Wassers, zur Löschung des Durstes, verlangenden Könige und Wohlthäter den Giftrank getrost nach Gottes Rathschluss und Willen reichen, und die Nachfolge als giftgesalbter König des Herrn mit gutem Gewissen antreten kann, im Einverständnisse mit dem vor Vergiftungsschmerzen sich windenden und seinem Mörder fluchenden König Vamba, der, dess unbeschadet, den Mörder als seinen gotterwählten Nachfolger den um ihn versammelten Fürsten empfiehlt und seine Gemahlin, Königin Doña Sancha, dem Schutze desselbigen Meuchelmörders von Gottes Gnaden übergiebt.[1] Der König stirbt und Fürst Atanarich ertheilt dem Stück den letzten Segensspruch:

---

1) — „Durch Himmelseingebung
Weiss ich, dass Spaniens Kron' und Scepter ihn
Dem Fürsten Herwig nach mir übergebt.
— — — — — —

dando fin á la Comedia,
y vida y muerte de Bamba.
Hiermit schliessen wir das Bühnenspiel
Vom Leben und dem Tode König Vamba's.

Unsere Zergliederung des Lope'schen 'König Vamba' setzt auch in diesem Falle, durch Darlegung der regelwidrigen und schadhaften inneren Organe des Stückes, unseren Leser in die Lage, sich mit eignen Augen von der krankhaften Beschaffenheit der Eingeweide dieser dramatischen Dichtung zu überzeugen, und als geübter, durch so viele ähnliche Zerlegungen in die kritische Opferschaukunst eingeweihter Haruspex unseren aus solchem Sacrificio non litante gezogenen Wahrsagerausspruch zu würdigen, zu begutachten und daher auch an demselben die Stichhaltigkeit eines früheren, unseres Wissens des einzigen, auf Grund einer genaueren Einschau in das Vambadrama, vor wenig Jahren bereits von einem in der Lopeliteratur nicht unrühmlich bekannten deutschen Dramaturgen verkündeten Haruspiciums zu erprüfen. Es lautet wie folgt: „Eine historische Composition in der gewöhnlichen Bedeutung des Wortes findet sich hier nicht; und dennoch ist dieser König Vamba ein so ächt historisches Drama, als man nur immer es verlangen kann. Es ruht ganz auf einer historischen Grundlage; auf der Thatsache nämlich, dass es zunächst die Lüste und die Grausamkeit der vier letzten gothischen Könige waren, welche das Unglück der maurischen Invasion über Spanien brachten, und es in einen siebenhundertjährigen Kampf gegen die Araber verwickelten. Das war der Standpunkt, den Lope für seine dramatische Composition wählte;

Graf Herwig, meine Gattin, Doña Sancha,
Sey Deinem Schutz vertraut. Nimm hier die Krone
Und setze Dir sie auf, nur ohne Weitres."
Por inspiracion de Dios
supe, que Dios quiere y manda,
Que a Eruizio le deis el cetro,
y la corona de España . . .
Encargote conde Eruizio
a mi muger doña Sancha.
Toma, ponte mi corona
no dudes pontela, acaba.

und tritt man in diesen Standpunkt, so wird man nicht umhin können, die Besonnenheit und die Consequenz in der Durchführung eben so sehr zu bewundern, als die Tiefe der poetischen Intention. Diese ist von Anfang bis zum Ende festgehalten, und schon in den Scenen des Eingangs in der Frömmigkeit Recisvind's bestimmt angedeutet. Wie locker nun die Fäden der ganzen Composition auch dazuliegen scheinen, so wird man doch nicht läugnen können, dass sie wenigstens in einer Beziehung, und zwar in der wesentlichsten, in der nämlich, die poetische Intention auf das Klarste und Entschiedenste herauszustellen, fest und sicher zusammengehalten sind . . . Das Vorzüglichste sind die Schlussscenen, in welchen sich bei der ergreifendsten Innigkeit des Gefühls eine poetische Enthaltsamkeit ausspricht, wie man sie sonst gewöhnlich nur bei den classischen Dichtern des Alterthums antrifft . . ." [1]) Der Kernpunkt dieses, die dramaturgische Vamba-Kritik wie einen Polypen umstülpenden Urtheils, dass Lope's „König Vamba" nämlich auf der das ganze Stück beherrschenden Intention beruhe, „dass es zunächst die Lüste und die Grausamkeit der vier letzten gothischen Könige waren, welche das Unglück der Maurischen Invasion über Spanien brachten" — dieser Kernpunkt erweist sich vorweg als der faule Kern des kritischen Votums unseres Wiener Lope-Forschers vor vierzig Jahren; zunächst inbezug auf „König Vamba". Man müsste denn mit demselben die beiläufige Erwähnung des Königs Roderich unter Hinzielung auf dessen Liebschaft mit der Cava für die durchgängige Intention, den Untergang des westgothischen Reichs als eine Folge der Lüste und Grausamkeit der vier letzten gothischen Könige im „König Vamba" darzustellen, halten und ausgeben wollen. Durchgängiger, als Lope's Vamba von dieser Intention, ist des Lope-Studien-Dramaturgen Vamba-Kritik von gedachtem faulen Kernpunkt durchzogen. Sämmtlichen Lobestiraden, die drum und dran hängen, wird unser in den Vamba-Acten nun gründlich bewanderter Leser den fumet und hautgoût besagten Kernpunktes anriechen. So viel Worte und Phrasen, so viel solcher Kernpunkte. Und doch hat der Lope-Studierer

1) Studien über Lope de Vega Carpio. Von N. Enk. Wien 1839 S. 41 f.

vor vierzig Jahren sein „Studium“ treufleissig betrieben und eine im Ganzen dankenswerthe Vorarbeit geliefert. Und doch hat der Wiener Lope-Dramaturg von 1839 auch seinem Vamba-Urtheil eine eingängliche Inhaltsangabe des Stückes voraufgehen lassen, die aber, so detaillirt sie ist, doch nur, üblichermaassen, die breitgetretene dramatische Fabel darlegt, die, als Gemeingut für jedes beliebige Vambastück, auf die Eigenthümlichkeit der poetischen Behandlung derselben keine Folgerung gestattet, wie die analytische Beleuchtung des Inhalts, eine solche nämlich, die mit der die Fabelbehandlung durchgängig begleitenden Fackel der dramaturgischen Kunstregeln und Kritik erfolgt; eine Beleuchtung des poetischen Gehalts und der dramatischen Technik, wie sie jenem uraltehrwürdigen Schreibrohre entquillt, worin, bekanntlich, der erste Menschenkunstbildner, worin Prometheus den Sonnenfunken einschloss, und das auf dessen Nachfolger, die Pfleger der selbstschöpferischen Kritik, vererbte, nicht auf die der blossen Studien-Dilettanten, auch nicht auf die mit ästhetischen Heften ohne Klinge die verwickeltsten Knoten der dramatischen Kunst wie mit Alexanderschwertern zerhauenden Schuldramaturgen; noch auch auf die ex professo-Kunstphilosophen, die inkraft von Mephistopheles' Zauberspruch:

„Trauben trägt der Weinstock;
Hörner der Ziegenbock!
Der Wein ist saftig, Holz die Reben,
Der hölzerne Tisch kann Wein auch geben.“ —

Abhandlungen über dramatische Kunst, Aphorismen über das Drama und was des Teufelszeugs mehr, aus ihrem hölzernen Schreibtisch, aus ihrem Kathederholz in die Gläser — Tintengläser — der Studenten, der Altmayer, Frosch, Siebel und Brander, springen lassen. Für den Vorenthalt von Prometheus' Schreibrohr (*νάρϑηξ*) und Himmelsfunken entschädigen sich diese kunstdogmatischen Bildner und Zurechtkneter von Köpfen studienbeflissener Lehmklöse durch den Eifer, womit sie — um auf unser haruspicisches Gleichniss einen Rückblick zu werfen — womit sie in ihren kunstkritischen Hekatomben jener Opferlist des Titanen-Altvaters und vordenklichen (promethischen) Menschenbildners aus unvordenklichen Zeiten, nachleben: indem sie, wie der Titanische Urahn, den Zeus um seine Opfergebühren

prellend, statt der ganzen vollen Opferthiere, nur deren Haut und Knochen verbrannte — indem sie ähnlich in ihren ästhetischen, kunstphilosophischen, dramaturgischen, aphoristischen und literarhistorischen Lehrschriften gleichermaassen, anstatt den poetischen Gehalt der von ihnen zerlegten dramatischen Dichtungen zum einleuchtenden Verständniss zu bringen, nur deren Haut und Knochen auf dem Opferaltar ihrer Lehrkanzel oder ihres Lehrstuhls verbrennen — die Haut: die kahle trockene von der dramatischen Dichtung abgezogene Fabelerzählung; die Knochen: das Todtengebein ihrer kunstkritischen hirngespinnstisch-grauen moderfahlen Schrullen: Lemur- und Larvenskelette, zu denen sie die grössten dramatischen Schöpfungen, Shakspeare's am liebsten, entfleischen und entseelen.

Nun aber, nachdem wir ein historisches aus Spaniens westgothischen Königsgeschichten frühester Zeit geschöpftes Schauspiel von Lope als Exponenten der ersten Gruppe unserer trilogisch-kritischen, je drei Stücke der verschiedenartigen Dramengattungen in Lope's unerschöpflichen Bühnenrepertoire umfassenden Lope-Studien mit einer gerade der Verfehltheit und Werthlosigkeit desselben, in Rücksicht der Grösse des Dichters und seines um so gebieterischern Anspruchs auf volle Beweisaufnahme und Begründung unseres Urtheils, entsprechenden Ausführlichkeit, vorangestellt: nun möge als zweites Stück dieser ersten Gruppe unserer analytischen Trilogien ein Drama aus Lope's Mantel- und Degenspielen zur Untersuchung gelangen; einer Schauspielgattung, als deren eigentlicher Schöpfer und Schöpfbrunnen für seine Nachfolger, und, durch Reichthum des Motivenwechsels und der Incidenzenerfindung unübertroffener Kunstmeister Lope de Vega ein für allemal zu gelten hat. Wir greifen auf gut Glück in die kolossale, an Nieten, aber auch an Treffern reiche Urne Lope'scher Comedias famosas, und ziehen — huida! einen Treffer:

Das Unmöglichste von Allem (El Mayor imposible.[1])

Des Stückes Grundmotiv: die Unmöglichkeit, Willen und Gelüst

1) Comedias, grosse Ausgabe t. XXV. Zargoz. 1647. N. 4. Bibl. Rivad t. II. p. 463—486.

eines Weibes zu bewachen, unter Schloss und Riegel zu stellen, hat Cervantes in einer seiner berühmtesten Novelas (1613) [1]) erschöpfend und auf's ergötzlichste, und wahrscheinlich vor Lope, durchgeführt. Als Komödienstoff wurde das Thema noch im 17. Jahrhundert mehrfach, namentlich auch von der englischen Komödie, am meisterhaftesten, im plautinischen Geist als Zeit- und Sittenbild, von Molière [2]) behandelt. Lope's Stück zeichnet sich vor Allem durch poetischen Glanz aus, durch lyrischen Reiz und eine dramatische Entwickelung der Grundgedanken im Cancionero-Styl. Diesen Styl verräth gleich der Eingang, der nicht mit der Exposition des Stückes, sondern mit dem Anlass zu demselben beginnt. Eine Königin, Antonie von Neapel, die an einem hartnäckigen Wechselfieber leidet, veranstaltet an fieberfreien Tagen [3]) zu ihrer Zerstreuung und als einige Linderung der Krank-

---

1) Novela del zeloso Extremeño. — 2) Ecole des Maris. — 3) Der Hofcavalier Feniso setzt in der ersten Scene den aus Aegypten nach Neapel zurückgekehrten Hofherrn Albano von diesem eigenthümlichen Umstand in Kenntniss:

Eso su alteza procura
Los dias que libres son,
La cuya honesta ocasion
El mas grave se aventura
A descomponerse mas,
Donde la musica prueba
Con los ecos de esa cueva
Que lleva al mar el compás.
Aqui verás la poesia
Que muchos necios pretenden
Y muchos sabios no entienden,
Eu su mayor monarquía;
Los bailes y los comedias
Con notable perfecion;
Y porque al fin tristes son,
Desterradas las tragedias.
Una academia diras
Que es este campo, un Liceo.

„Also thut die Königin,
Wenn ihr Fieber sie verlässt;
Dann giebt's jedesmal ein Fest,
Wo sich Ernst und trüber Sinn

heit schöngeistige Feste, sogenannte Akademien, dergleichen schon die provenzalischen Fürsten, wie uns bekannt, inform poetischer Streitfragen, Tenzonen, und ähnlicher lyrisch-dialogischen Wettspiele, hielten. An den Styl der höfischen Liederbücher klingt auch das kehrreimartig durch die ganze Komödie widerhallende Titelmotiv:

> Ein Weib zu hüten, das in Liebe schmachtet,
> Bleibt immer das Unmöglichste von Allem.[1])

Für dies „Unmöglichste“ erklärt sich nämlich die Königin, nachdem die von ihren höfischen Schöngeistern aufgeworfene Streitfrage, was das Unmöglichste sey, verschiedentlich beantwortet worden.[2]) Der Ansicht der Königin tritt Höfling Roberto

---

Selbst mit heitrer Stirne zeigen.
Weit in's Meer tönt Liederschall;
Und der Grotten Wiederhall
Schlägt den Tact zum Wellenreigen.
Hier wirst Du die Dichtkunst schauen,
Mit der oft sich Thoren blähen,
Die oft Weise nicht verstehen,
Walten stolz im Kreis der Frauen.
Tänze wirst Du, Komödien
Schauen in Vollkommenheit;
Doch weil sie voll Schmerz und Leid,
Sind verbannt die Tragödien.
Hörsal und Akademien
Ist der Hain und jede Laube!“ *)

1) Porque es guardar una mujer, si quiere,
El mayor imposible de los hombres.

2) Die Akademische Streitfrage wird von der Königin vorgelegt:
Reina. — que quiero
Que cuantos estais aquí
Digais sobre este conceto,
Cual os parece el mayor
Imposible.

*) Nach der freien, aber in Ton und Klang dem Text sich mit poetischem Sprachgefühl anschliessenden Uebertragung von Ludwig Braunfels (Dramen aus und nach dem Spanischen, Frankf. a. M. 1836 2 Thl. I. 2.)

entgegen, der dem weiblichen Pflichtgefühl eine solche unnahbare Wächterstrenge zutraut, seine Schwester als Beispiel nennend. Ja wenn Familienehre und Tugend ihr nicht die strengste Selbsthut auferlegte, so wäre er, als Bruder, doch Mannes genug, sie unzugänglich zu bewachen.[1] Mit dieser Bruder- und Mannes-Zuversicht, mit dieser Selbstüberhebung spricht sich Roberto stehenden Fusses zur komischen Foppfigur der unversehens aus

---

Königin. — — Ich begehre,
Dass mir Jeder sagen soll,
Was er in der Welt erkläre
Als Unmöglichstes von Allem.
— — — — —
Reina. — — Yo para mí
Por mas impossible tengo
El guardar á una mujer.
Königin. — — Soll ich's versuchen
Das Unmöglichste zu nennen;
Sag' ich dies: ein Weib zu hüten.

1) Roberto. Digo que cuando mi hermana
Por humil nacimiento
Desobligada naciera,
Del hombre de mas ingenio
De mas valor la guardara,
Aunque conquistas y rúegos
Batieran su fortoleza
Con los tiros del dinero
Y las espias que ponen
En los terceros discretos
Papeles, galas, suspiros,
Ocasiones y paseos.
Roberto. — — „Wenn auch meine Schwester
Von so niedrem Ursprung wäre,
Dáss ihr niedre Pflicht obläge,
Wollt' ich's hindern, dass der Beste,
Dass der Schlauste sich ihr nahe;
Ob man ihrer Tugend Veste
Auch bestürmt mit goldnen Pfeilen,
Mit Gewalt und list'gen Ränken;
Den Vermittler feinster Kniffe
Wüsst' ich siegreich abzulenken,
Trotz den Briefchen, Liebesseufzern,
Lustpartieen und Geschenken.“

dieser von der Königin als Fieberrinde genossenen schöngeistigen Akademie sich entwickelnden Komödie; und Hofherr Lisardo, der von der Königin die Vergünstigung erbeten, ihren Ausspruch als Ritter zu verfechten — Lisardo tritt in die Komödie mit diesem Vorhaben auch sofort als erster Liebhaber und Liebesränkespinner ein, wozu ihn die Königin in einem Aparte noch besonders wirbt [1]), ohne im entferntesten daran zu denken, dass sie mit ihrer akademischen Streitfragen-Unterhaltung der Geschichte des Drama's in's Handwerk greift, indem sie durch den Uebergang ihrer Akademie in die wirkliche Komödie auf den Ursprung des romanischen Drama's, insbesondere der Capa y espada-Comedia, aus den provenzalischen Tenzonen und aus Streit- und ähnlichen Gesprächsspielen, wenn auch unabsichtlich, unbewusst und inform einer scenischen Streitfragen-Akademie, zurückweist. Selbst der pathologische Anlass zu dieser theatergeschichtlichen Komödie: die unheilbare Krankheit der Königin, muss an die ähnliche, von der Geschichte des Drama's öfter berührte Thatsache erinnern: dass Krankheiten eben, ganze Landschaften und Bevölkerungen heimsuchende Epidemien zur Einführung von Schauspielen imzwecke der Aufheiterung und Zerstreuung den Anstoss gaben. Lope freilich dachte an das Alles so wenig wie seine Königin; deshalb nicht, weil er selbst, als ein Ausläufer dieser, aus den provenzalischen Hofstreitspielen hervorgewachsenen spanischen Hofkomödie, unbewussterweise Mitspieler in seinem Stücke ist. Er dichtete seine Cancionero-Comedia, wie die Fingalshöhle noch jetzt vom Nachhall ossianischer Harfenlieder tönen soll; dichtete sie als ein dramatischer Macias des 17. Jahrhun-

---

1) Reina (ap. á Lis.).

Consada estoy de este necio.
Tu has de conquistar su hermana.
Si me cuesta los dos reinos
De Napoles y Aragon.

Königin (beiseite zu Lisardo).

Hör, Lisard: weil dieser Thor mich
Aergert, musst du mir versprechen,
Seine Schwester zu erobern;
Sollt' es auch, um mich zu rächen,
Meine beiden Reiche kosten!"

derts; als verspäteter Troubadour der höfischen Liederbücher, die dramatischen Personen dieser seiner Comedia zu Parallelfiguren und Doppelspielern einer provenzalischen Tenzonen-Akademie und einer castilischen Capa y Espada-Comedia, und nebenbei diese selbst in eine Parallel-Allegorie spaltend: in eine scenirte Entwickelungsgeschichte des spanischen Salonlustspiels, und gleich auch in die Komödie dazu, als leuchtende Nachspiegelung der Cancionero-Poesie. Denn erst mit der 4. Scene, zwischen Lisardo und seinem Lacayo-Gracioso, Ramon, der geschäftigen Weberspindel, die, behufs der thematischen oder glossenartigen Durchführung und Bewahrheitung jenes, das „Unmöglichste von Allem“ betreffenden Ausspruchs der Königin, die Garderobe zu dem Verkleidungsstücke spuhlt — erst mit dieser Scene beginnt die Exposition der eigentlichen Comedia.

Ramon bringt dem Lisardo ein Briefchen von einer Estella. Was Estella! Inzwischen hat sein Liebessinn den Wetterhahn gespielt; sein hofritterliches Herz hat sich ja eben der Königin verpflichtet, als ihr Windspiel auf einer andern Fährte das Liebeswild aufzujagen. [1]) Aechte höfische Cancionero-Liebe auf allerhöchstes Begehren: eine Liebe aus der Phantasie, der Fürstin zu Hulden und Treuen. Lisardo, der Roberto's Schwester nicht näher kennt, zieht Erkundigungen über die von der königlichen Gebieterin zur Herzensdame ihm befohlene Schöne ein. Der Diener, der wie ein Servus der römischen Komödie über Alles Auskunft zu geben weiss, zeichnet das gewünschte Bild mit einigen kräftigen Strichen. [2]) Uebrigens ist Ramon durchaus der

---

1) — — desde hoy me obligo
La que me puede mandar
Que mude de pensamiento.

— — „ich versprach heut Morgen
Nun ein andres Weib zu lieben.
Mir ward ein Gebot, fortan
Neue Ziele mir zu wählen.“

2) — — tiene del leon
La soberbia y fortaleza,
Si bien con rara belleza
Peregrina discrecion.

— — „denn es spricht

Ansicht der Königin. Auf Lisardo's Bemerkung: „doch ihr Bruder ist zu scheuen", meint Ramon: „Nicht Thüren und Wälle nützen, nicht thebanische Mauern schützen gegen Lieb', die Gluth der Herzen!" Bruder Roberto, du bist von vornherein geklatscht! Als wohlbestallten Argus sitzen dir, wie diesem, die Augen hinten, um das Nachsehen zu haben. Ein Ramon, von der Schlauheit, Anschlägigkeit, Kühnheit und Frechheit eines Pseudolus; ein Lisardo, der diese Eigenschaften seines Dieners aufruft [1]), und in solchen Fahrten und Wagnissen der Löwe ist, der mit dem Fuchs auf die Jagd geht: und solcher Schwester, solchem Jägerpaar gegenüber, ein Bruder Roberto, der schon unter den Hofakademikern als Kammerherr Lampe, der Hase oder Marschall von Kalb figurirt — heisst das, die Chance der Wette gleichstellen, und nicht vielmehr der einen Partei, der königlichen, vonanfangherein gewonnen Spiel geben und ihr die komische Erfindung und Verwickelung vorweg zu Füssen legen? Womit beginnt Roberto, um die Schwesterhut zu verstärken und zu verschanzen? Damit, dass er seinem Hauswart Fulgencio, einem blöden, alten Gauch, verschärfte Aufsicht in Terzinen anempfiehlt [2]), halb und halb eingestehend, dass er sich, dem Lisardo gegenüber, einer bedenklichen Aufgabe unterzogen. [3]) Schwächt dies Zugeständniss nun

---

Stolz und Wildheit eines Leuen
Ihr aus jedem Blick und Zug. —
Schön zwar ist sie, und gar klug."

1) „Du sollst mit kluger List
Meiner Lieb' zu Hülfe kommen."

2) Mi casa, aunque está bien, de hoy mas mejore.
Tu cuidado, Fulgencio
Aquí no ha de entrar hombre niun.
„Bis jetzt war ich des Hauses Schirm und Wehr;
Nun sollst du besser noch der Obhut pflegen . . .
Lass Niemand ein" . . .

3) — digo.
Para que mas se guarde el confiado,
Que el que tiene mujer tiene enemigo.
— „und mir scheint,
Getäuscht ist wer auf eigne Klugheit zählt,
Denn wer ein Weib hat, der hat einen Feind."

nicht das Lächerliche thörichter Selbstzuversicht, und erschlafft es nicht andererseits die Spannfedern der aus einer nachdrücklichen Gegenwehr entspringenden Conflicte? Ein argwöhnischer Bruder giebt der Königin und ihrem Verfechter Lisardo, im Widerspruch mit seiner herausfordernden Gegenmeinung, Recht; ein vertrauensseliger Bruder, als der er die Ueberzeugung der Königin hinsichtlich des „Unmöglichsten" zu Schanden machen zu wollen sich erbrüstet, öffnet selbst dem Feinde die Festungsthore und liefert ihm mit den Bollwerken die Intrigue der Komödie aus; es sey denn, diese würde von der Schwester so gezettelt, dass der glaubensstarke Bruder in jedem ihrer Trugerfolge einen Beweis ihrer tugendstrengen Abwehr und unbewegbaren Selbsthut, mithin einen Triumph seiner Ansicht erblickte. Diese Durchführung des Problems will uns denn auch die der Charakteranlage Roberto's, bei der Aufnahme der Wette, gemässere und, inbetracht der siegessichern Selbsttäuschung, infolge der Vertrauensseligkeit, auch komischer bedünken, als die Vereitelung der Bewachungsvorkehrungen eines argwöhnischen Bruders. Lope's Roberto schwankt zwischen beiden Charakterstimmungen hin und her, verfällt daher unserer Meinung nach, dem reichbevölkerten limbo so vieler anderen, unentschieden von Doppelmotiven bewegten Figuren der spanischen Komödie.

Welche erste Probe legt nun der alte Hauswart, Fulgencio, von seinem Berufe zum Frauenhüteramte ab? Sein Erstes ist: der Schwester Roberto's, Diana, als Grund von des Bruders Missmuth und Verstimmtheit dessen Sorge um ihre Ehre anzugeben, und ihr haarklein zu erzählen, um was es sich, bezüglich ihrer, handelt, und dass ihm von Diana's Bruder die Aufsicht und Obhut über sie und seines Hauses Ehre aufgetragen worden.[1]) Kein Dramaturg vermöchte an diesem Beginne eine

---

1) Con esto mi manda a mi
Que desde la noche al alba
Y desde al alba á la noche
Vele su honor y su casa . . .

„So hat er mir aufgetragen,
Morgens, Abends, Nacht und Tag,
Treu sein Haus ihm zu bewahren . . ."

schärfere Kritik zu üben, als Diana in ihrem folgenden Monolog.[1]) Die Thorheit des Wahns konnte, ob ihrer Lächerlichkeit, sich als eine komödienwürdige erweisen; die Zerstörung dieser Thorheit durch Fulgencio's Schwatzen aus der Schule ist als falschberechneter, die Kreuzungsfäden der Intrigue durchkreuzender Verwickelungsbehelf eine lustspielwidrige, und daher nichts weniger als komische Thorheit.

Ramon's erster Wurf glückt ganz anders! Er hat sich als „flandrischer Kaufmann" in Roberto's Haus und in Diana's Zimmer eingeschlichen. Sein Kasten ist so reich ausgestattet, wie der, den Ulysses die Töchter des Lykomedes mustern liess. Diana greift aber nur nach einem Bilde, rasch und eifrig — wie der junge Achilles im Unterrock nach dem Dolche. Das Bildniss ist Lisardo's, auf den Diana schon früher, von ihm unbemerkt oder unbeachtet, ein Auge geworfen.[2]) Schlau und fein und rückhaltlich-neckisch, verräth der flämische Krämer, Ramon, der neugierig forschenden Diana die

---

1) Entre ignorancias del mundo
Ninguna he visto mayor.
Despues del primero error,
Hizo este necio el segundo.
¿Con qué ingenio, con que llave
Guardar quiere una mujer? . . .

„Unter allen Albernheiten
Ist doch keine dieser gleich;
Auf den ersten Narrenstreich
Setzt der Thor sogleich den zweiten.
Wo der Schlüssel, wo der Witz,
Der ein Weib behüten könnte?"

2) Yo he mirado atentamente
A Lisardo, y me pesaba
De ver que no me pagaba
Este amoroso accidente.

„Auf Lisardo's Schönheit weilte
Schon mein Blick so oft, so gerne;
Und mich grämt' es, dass er ferne
Blieb, und kalt vorüber eilte."

Erfahren wir aus Diana's vorgedachtem Monolog.

Herzensdame des Cavallero, des Originals vom Bilde.[1] . . . Ramon lässt ihr das Bildniss nicht anders, als gegen ein Pfand, gegen ihr, Diana's, Portrait. Sie giebt es ihm, bestellt ihn auf morgen, „aber in anderer Tracht", als hätten die beiden Frauenwächter, Roberto und Fulgencio, wie zu einem Maskenball, nur Maskirten den Einlass verstattet; und schliesst den Act mit dem Kehrreim als Stichwort, wie eine Glosa:

„Bleibt doch stets ein Weib zu hüten,
Das Unmöglichste von Allem!"

„Die andere Tracht", in welcher, laut Verabredung mit Diana, nächsten Tages Ramon wieder bei ihr erscheinen soll, entfaltet der zweite Act in voller Pracht. Ausgestattet von der Königin mit sechs herrlichen Rossen, geführt von sechs Reitknechten, stellt sich Ramon dem Roberto als Spanier vor, der diesem vom Kronfeldherrn Aragoniens, auf dessen Verwandtschaft mit ihm Roberto „eitel ist in tiefster Seele", Rosse und Wärtel als Geschenk, gelegentlich des Vermählungsfestes zuführt, das die Königin Antonie von Neapel mit Alfonso, Prinzen von Aragon und Könige von Castilien[2]) zu feiern im Begriffe steht. Nun hat Roberto schon Lisardo's, vom flämischen Tabuletkrämer, Ramon der Diana überlassenes und in deren Bette gefundenes Bildniss in Händen:[3])

„Wenn ich heut im Bett versteckt
Den gemalten Freund entdeckt,
Find' ich ihn lebendig morgen."[4]) —

---

1) ¿Conoceis cierta Diana?
Bellisima . . .
De cierto Roberto hermana . . .

2) Johanna's II. von Neapel und Alfonso's V. von Aragon historische Beziehungen erscheinen hier zu einem Komödienphantasiebilde idealisirt. Vgl. Gesch. d. Dram. VIII. S. 784. Anm. 5.

3) En la cama de mi hermana
Un retrato de Lisardo!

4) Pues si en su cama he hallado
Hoy a Lisardo pintado,
Mañana le hallaré vivo.

Und schilt, wie nach dem Sprichwort ein Esel den andern Sackträger, seinen grauköpfigen Hauswart Fulgencio einen faulen Lugeck, der er selber ist.[1]) Zwei düpirte Frauenhüter sind immer komisch; doch wären es vielleicht die unsrigen noch mehr, wenn sie, oder Einer mindestens von ihnen, sich von dem Raritätenverkäufer, Ramon, hätten düpiren lassen, bevor sich derselbe bei Diana so ohneweiteres eingeschlichen. Wahrscheinlich sollte Ramon's zweite Verkleidung eine dramatische Steigerung aufsparen. Doch würde, scheint uns, die Erfindungskunst noch schöner glänzen, wenn bei des verkleideten Ramon erstem Einlass in's Haus Fulgencio, beim zweiten Versuch Roberto getäuscht wurde, was ohne Abbruch an Wahrscheinlichkeit und gesteigerter Situationskomik, bei der so trefflich erdachten, bewältigenden Glaubwürdigkeit des Täuschungsmotives, das in der Zuführung der sechs prächtigen Rosse und Stallknechte liegt, zu bewirken war; um so unfehlbarer und überzeugender, als sich der Pferdezuführer durch des Kronfeldherrn[2]) von Aragon an seinen Vetter, Roberto, überbrachtes Schreiben legitimiren konnte, dessen Unterschrift der im Besitze von Briefen des Admirals sich befindende Lisardo genau nachgeahmt hatte.[3]) Die List, mit welcher sich Diana wegen des in ihrem Bette gefundenen Portraits herausschwindelt, giebt vollends Ramon's, des mit Rossen täuschenden nicht Ross- sondern Eseltäuschers zweiter Einführung eine Wahrscheinlichkeit, eine Glaublichkeit, die fast einer Ehrenrettung der so leichten Kaufs zu übertölpelnden beiden Hausehrenwächter gleichkommt. Das Bildniss — spiegelt Diana, ihrem scheltenden Bruder vor, habe ihr Kammermädchen, Celia, gefunden — und im selben Augenblicke hören auch schon Bruder und Ro-

---

1) Que bien mi casa guardaste!
Que bien la fié le tí.
„Schön bewachtest du mein Haus!
Zeigtest klug dich und verschlagen!"

2) Almirante, Admiral. Kronfeldherr ist wohl der Condestable.

3) Lisardo. — La firma
Del Almirante, que tengo
En cartos suyos, será
Fácil, á lo que yo creo,
De contrahacer.

berto und Hauswart Fulgencio von der Strasse herein den öffentlichen Ausrufer den Verlust eines Portraits austrommeln, dessen Eigenthümer dem ehrlichen Finder funfzehn Ducaten verspricht. Diesen Trug hatte Diana inzwischen mit der Zofe, die den Ramon in aller Eile verständigte, abgekartet. Roberto, hochfreudig ob der Schwester und seines Hauses Ehrenrettung, schenkt ihr einen Schmuck Diamanten, begleitet von seiner abbittenden Ehrenerklärung. Eine Mustererfindung nach der anderen, die vor ähnlichen der ital. Komödie den poetischen Schmelz, romantischen Duft und Zauber und die Sirenensüssigkeit des metrischen, diesen Situationen und Stimmungen sich wunderbar anschmiegenden und sie abspiegelnden Wohlklangs voraushaben, wovon die italienische komische Oper des 18. Jahrhunderts allenfalls ein Nachhall scheinen möchte. Wenn nun Fulgencio mit der Meldung von Dienern eintritt, die aussen des Empfanges harren, „Geschenk' und Briefe bringend aus den span'schen Landen", und in einer jener glänzenden Beschreibungen der zugeführten Rosse [1])

---

1) Fulg. Seis caballos,
Que qualquiera dellos basta
A dar a Cordoba honor
Bien puedes mandar mañana
Que se empiedren el zaguan;
Que al son que los frenos tascan
Llevan el compás los piés:
Con tanto concierto danzan;
Las armas del Almirante
Las aragonesas barras,
Traen bordadas de tela
Sobre cubiertos de grana
Trae un bayo, cabos negros
La clin en cintas de nácar.
Que, aunque es encarecimiento,
Puede invidialle una dama.
Corto de cuello, un rosillo
Fuego por los ojos lanza,
E un castaño con bufidos
Parece que al toro llama.
Dos rucios son tan iguales,
Que no harán en una entrada
En España diferencia . . .

sich ergeht, die als Muster für alle ähnlichen Schilderungen, für das herkömmliche, in spanischen Dramen stereotype Schau-

Digo en sus juegos de cañas.
Bizarro muerde un overo
El bocado con tal gala,
Que me obligó á descubrille
Por las cubiertas las ancas;
Todos en fin, son de suerte,
Que en el carro de la fama
Perdieron de ir solamente
Por ser de colores varias.
A. II. Esc. IX . . .

Fulgencio.

Sechs Rosse,
Jedes schön genug, den Namen
Cordoba's zu überglänzen.
Morgen gleich, kann ich Dir sagen,
Musst den Hof Du pflastern lassen;
Denn wie sie die Zügel nagen,
Heben sie zum Tanz die Hufe,
Die im Takt den Boden schlagen.
Die vier Pfähle Aragoniens,
Des Kronfeldherrn Wappen, tragen
Sie in goldgestickten Decken,
Die purpuren niederhangen.
Erst ein Brauner, schwarzgeschweift,
Dem wie Gold die Mähnen prangen,
Dass wohl manche Dame wünschte
Solche Färbung ihren Haaren.
Dann ein Falber, kurz von Hals, dem
Flammen aus den Augen fahren.
Ein Schwarzbrauner schnaubt, als rief' er
Einen Stier, den Kampf zu wagen.
Dann zwei Schimmel, so sich gleichend,
Dass, wenn sie zwei Ritter tragen
Zum Turnier, kein Aug' vermöchte
Ihren Unterschied zu sagen.
Dann ein Schecke beisst die Zügel
Mit so muthigem Behagen,
Dass er mich ihm zwang die Decken
Bis zum Bug zurückzuschlagen,
Kurz, so sind die Rosse, dass sie

tummeln des kunstdressirten, als Gallapferd dem Publicum vorgerittenen Musenrosses aufgestellt zu werden verdient: da wäre dies das Unglaubliche, Unwahrscheinliche, in psychologisch-dramatischer Hinsicht anstössig Verfehlte, wäre dies, vom Gesichtspunkt der poetischen Komödienwahrheit „das Unmöglichste von Allem“: wenn Roberto nicht in die Falle ginge. Das kostbarste Geschenk, das der mit offenen Armen von Roberto empfangene Bereiter oder Stallmeister seines hohen Verwandten, des Kronfeldherrn (Almirante), der Diana in dessen Namen zustellt: ist ein Kästchen, worin ein Juwel, der, in einer tête-à-tête der Herrin mit der Dienerin, Roberto's Schwester als ein Briefchen von Lisardo anstrahlt, das ihr Licht und Aufschluss über Alles giebt. Bald ist mit Ramon ein Stelldichein für Lisardo eingefädelt, im Garten nämlich, woselbst Roberto unterdessen von seinem Gast, dem spanischen Rosswart, bei einem lucullischen Abendschmause sich würde unterhalten lassen. Diana's zweifelvolle Besorgniss: wie Lisardo in den Garten kommen soll, da doch Roberto oder sein Burgvogt Fulgencio, die Gartenschlüssel in Händen habe, beseitigt der erfindsame Ramon mit dem Anschlag: „Als Lastträger wohl verkleidet, kommt Lisardo heut in später Abendstunde; und Fulgencio selbst wird gern ihn kommen lassen: denn er bringt mir meinen Koffer.“ Unter den Adlerflügeln der brillanten sechsspännigen Täuschung, herrlich wie der Prachtzug am Wagen der Cherubim in der Vision der Propheten — mag sich denn auch Ramon's Beifracht-Anschlag: der Lastträger mit dem Koffer, unbeschadet der Wahrscheinlichkeit, einschmuggeln. Diana's zweitem Bedenken aber: dass man, gleich nach Ablieferung des Koffers, den Lastträger, um den es ihr doch hauptsächlich zu thun ist, würde fortschicken, diesem Bedenken begegnet Ramon mit einem Auskunftsmittel, das selbst der Adler in der Prophetenschau, im Verein mit sämmtlichen Fittigen der übrigen Visionsreitthiere, schwerlich unter seine Flügel nehmen möchte. Ramon's Pfiff ist nämlich der:

Zum Gespann vor Fama's Wagen
Nur darum nicht taugen, weil sie
So verschiedne Farben tragen.

„Unter Einem Mantel sollen Zweie sich in's Haus begeben, dass man meint, es sey nur Einer“ . . . Sobald der Koffer abgesetzt, „geht der Andere“, während Lisardo von Ramon der Diana, als ihr Leibpferd, im Garten zugeführt wird, „eh der Bruder kommt vom Essen.“ „Zwei als Einer?“ schüttelt Diana das Köpfchen, und unsere Geschichte desgleichen. Die doppelten Lastträger unter einer Mantelkappe — das ist ja die leibhafte, doppelleibhafte spanische Parallelformel, eingeschmuggelt auch hinwiederum in Lope's Mantelkomödie: „das Unmöglichste von Allem“, und gleichfalls in lastträgerischer Doppelgestalt, um als Zwillingskaryatide das Intriguengebälke der Capa y Espada-Comedia auf ihre Doppelkappe zu nehmen! Die Ausführung all dieser Listen und Täuschungen besorgt der Schluss des zweiten Acts, dessen Doppelscenen im mondbeglänzten, von den Liedern zweier „Sänger“ durchklungenen Garten — hier die von Ramon's Trug wie verzaubert beim Schmause festgebannte Gruppe Roberto-Fulgencio; dort die Gruppe Diana-Lisardo; nachdem der Zwillingslastträger, Lisardo's Freund und „Hofherr“ Albano, glücklich unter'm Mantel weg entschlüpfte — einen poetischen Reiz athmen, einen Hesperidenduft, eine von klingenden, mondschein-umzitterten Springbrunnen, von Nachtigallen- und Serenadengesang, Mädchenschalkheit und Liebesfeier durchschimmerte „nuit des dupes“, dass alle Zaubernachtstücke, alle Märchen-Mondscheine in den Feenlustwäldchen und Liebesgärten der Komödien, Opern und Ballete, dass namentlich die gepriesenen Gartenscenen in Gozzi's Zauberspiel: „Das grüne Vögelchen“ [1], nur ein matter Abschimmer dieses von allen Amoretten und Genien scherzhafter Anmuth, neckender Liebeslist und graziöser Foppspiele durchflatterten und umgaukelten Eden-Irrgartens der Komödienpoesie scheinen muss. Eine einzige, neben all den genannten Schönheiten auch noch von himmeltiefen Gedanken, wie vom sternenvollen Aether, überfunkelte Komödie nehmen wir aus: den „Sommernachtstraum“, mit dem einen Vergleich auszuhalten, uns „das Unmöglichste von Allem“ bedünkt. Als vereinzelten Lichtblick von Lope's poetischer Komödienzau-

1) Vgl. Gesch. d. Dram. VI. 1. S. 712 ff.

berkunst lassen wir Esc. XXII. A. II. in unsere Camera obscura fallen. [1])

---

1) Fünfundzwanzigster Auftritt.

Celia, Ramon. Roberto. Diana. Feniso. Die Sänger.

Roberto.
Bringt uns Stühle her.
(Es geschieht.)
Feniso.
Viel kühler
Müssen hier die Lüfte wehen;
Denn sie streu'n weitum die Perlen,
Die sie hier dem Springquell stehlen.
Diana (zu den Sängern).
Singt was!
Sänger.
Gleich; doch wird das Liedchen
Sich durch Neuheit nicht empfehlen.
Robero (Ramon bemerkend).
He, wer da?
Ramon.
Ich bin's.
Roberto.
Don Pedro?
Ramon.
Freilich.
Roberto.
Habt Ihr Eu'r Gepäcke?
Ramon.
Ja; es ist auf meinem Zimmer,
Doch ich lief gar manche Strecke
Hin und her, bis ich's bekam,
Hatte Kosten und Beschwerden.
Roberto.
Schon gespeist?
Ramon.
Das will ich eben.
Roberto.
Nun, wie geht's mit unsern Pferden?
Ramon.
Lassen all die Mäuler hängen.
Roberto.
Glaub's.

In der letzten Scene dieses Actes lässt Diana ihren Liardo schwören, „unter ihrem Dache", wie es einem Lastträger

Ramon.
Ich schwör's bei meiner Seele.
Roberto.
Stets bei Laune!
Ramon.
Auch voll Launen.
Roberto (zu den Sängern).
Nun das Liedchen!
Sänger.
Zu Befehle.
(Singen.)
Mutter, lieb Frau Mutter,
Hüter stellst du mir?
Hüt' ich mich nicht selber,
Hilft kein Hüten dir.
Roberto.
Unsinn!
Diana.
Recht hat das Gedicht.
Roberto.
So! warum?
Diana.
Man muss die Frauen
Ihrer Tugend anvertrauen;
Bessren Hüter giebt es nicht.
Roberto.
Steht's nicht in des Mannes Macht
Sie zu hüten?
Diana.
'S kann gelingen;
Doch wer kann ihr Herz bezwingen,
Wenn sie erst sich selbst bewacht?
Roberto (spottend).
Doch ein Mann, hab' ich vernommen
Freit ein Mädchen, das ihn liebt;
Und so viel sie Müh' sich giebt,
Kann sie doch zum Ziel nicht kommen.
Diana (ebenso).
Und ein Weib, hab' ich vernommen,
Kos't mit ihrem Freund bei Nacht
Vor dem Narrn, der sie bewacht.

Roberto.
Ei, das ist mir hochwillkommen;
Dir, Feniso, gilt dies Wort.

Feniso.
Mir?

Roberto.
Ja wohl.

Feniso.
O Glück und Wonne!

Diana.
Sagt ihm Nein, o holde Bronnen;
„Ja!“ ruft in die Büsche dort.

Feniso.
Bin ich solches Glück denn werth?

Diana.
'S ist für Euch noch zu geringe.

Feniso.
Rausche, Quelle! Welle, singe,
Welch ein Heil mir widerfährt!

Diana.
Bronnen, die mit reinem Thaue
Meines Freundes Antlitz baden,
Habt ihr ihn hierher geladen,
Dass er meine Treue schaue?
Sagt, ich bleib' ihm fest verbunden!

Feniso.
Saget ihr, des Gartens Bäume,
Dass ich meiner kühnsten Träume
Höchste Ziele hier gefunden.
Gleich Medor von Lust verzehrt,
Schrieb' ich gern, was ich empfinde,
All mein Glück in eure Rinde,
— Doch es dunkelt schon; so darf ich
Nicht mehr zu verweilen wagen.

Roberto.
Ich geleit' Euch; denn die Schlüssel
Muss ich selber bei mir tragen.

Feniso.
Gerne nehm ich's an; Euch, Fräulein,
Schütze Gott mit seinen Gnaden.

Diana (ironisch).
Und Euch geb' er „Glück und Wonnen!“
(Roberto und Feniso ab, ihnen folgen die Sänger.)

als Karyatide zukommt, „still und ruhig zu verweilen", dass ihr Bruder nicht erwache — „dann versteck' ich dich."[1] In den Kleidern ihrer Zofe, Celia, wird ihm Roberto den Eingang „ohne Argwohn gestatten."

Sieben ganzer Tage liegt Lisardo im Zwischenact vom zweiten zum dritten Aufzug bei Diana versteckt, „ohne Argwohn" vonseiten Roberto's. Nun aber evadere ad auras! aus dem Versteck davon kommen! mit heiler Haut entfliehen! Seiner heilen Haut und der von Diana's und des Hauses Ehre! Ramon kennt keinen andern Ausweg, „als vermummt zu fliehen, mit Degen und Pistolen in der Hand." Nun möchte Ramon, entgegnet Celia, den Lisardo bedeuten: — „schwach sey von Verstand unser Herr, doch höchst verwegen."[2] Die Comedia stutzt über diese Aeusserung und denkt bei sich: Wie soll ein schwachköpfiger Ehrenhort mein Thema und meinen Titel: „Das Unmöglichste von Allem", zu Ehren bringen? Das Unmöglichste von Allem bleibt solches Hüteramt für einen 'necio' allerdings; aber für einen Gewitzten, der es besser versteht — wie da? Die Rechtfertigung meines Themas und Titels hätte somit noch erst ein Frauenwart von mehr Verstand, als Roberto, zu führen, und die eigentliche Comedia famosa: 'El mayor Imposible', liefe mit ihrem ungelösten Problem noch neben mir umher! So denkt unsere Comedia im Stillen und schüttelt ihr „Haupt" wie der Ahnherr in Iphigenia's „Parzenlied". Doch kann sich die Gute immerhin mit der Annahme trösten, d. h. mit ihres grossen Dich-

---

1) Lisardo. Und wo?
Diana. Hinter meinem Schlafgemache
Ist ein Gang; du wirst in Stille
Als mein Schutzpatron da walten . . .
Mäuschenstill musst du dich halten.
Denn in seinen ew'gen Aengsten,
Die der eignen Thorheit Strafe,
Liess er*) sich ein Bett aufschlagen,
Dicht am Zimmer, wo ich schlafe . . .

2) Dile que es necio su hermano,
Celoso, y valiente mozo.

---

*) Ihr Bruder Roberto

ters muthmaslichem Busengedanken trösten: dass eben nur ein Thor und Tropf auf einen solchen Einfall kommen, und sich als Zwanghüter von Frauenehre und Tugend aufwerfen könne.

Kaum zwei Auftritte gehen über Celia's „necio“ hin, da sieht auch schon Fulgencio einen in den Mantel Vermummten daherstürzen, in jeder Hand eine Pistole; nun öffnet auch schon Fulgencio, als dienstwilliger Schlosswart, dem Vermummten so viel Thüren, als das Zimmer aufweisen kann, versichert aber nichts desto weniger dem Roberto: „Darum kurz: ein fremder Mann war im Hause, — ist entsprungen“, zu seiner Rechtfertigung sich auf den kolchischen Ochsen berufend, der, so Ochse er war, das goldne Vliess doch nicht bewahren konnte und, trotz Feuer- und Flammenschnauben, stehlen liess.[1]) Roberto muss seinem Mitwächter Recht geben[2]), schnaubt aber dessungeachtet noch nachträglich, mit dem kolchischen 'bravo toro' um die Wette, Feuer und Flamme gegen seine Schwester Diana, die er mit dem Kloster bedroht, den untrüglichsten Frauehrenwärteldrachen, wofür es wenigstens Celia hält.[3])

Unsere Komödie kehrt nun wieder in ihren Anfang zurück, in ihre von der Königin vertretene Ursprungsgeschichte, die sie wie ein Rahmen umgiebt, oder wie die Devise das Bild begleitet. Der Königin wird die bevorstehende Ankunft des Prinzen von Aragon, ihres künftigen Gemahls, gemeldet. „Ringsum“ — klagt sie — „Wonne, Lust und Pracht; mich nur quält des Fiebers Hitze.“ 20,000 Ducaten bietet sie dem Arzt, der sie vom Fieber befreien würde. Hofherr Albano lässt das Gebot durch einen Ausrufer allem Volk zur Kunde bringen. Währenddessen

1) Un dragon y un bravo toro
Tuvo el vellocino de oro,
Y lo robaron, señor.

2) „Und tief beschämt gesteh' ich
Dass eines Weibes Witz mich überwunden . . .
Unmöglich ist's hienieden
Ein Weib zu hüten, das in Liebe glühet . . .
Nur wer sich selbst betrüget,
Kann sagen, dass sich Weiber hüten lassen.“

3) Dársela á Dios procura;
Que solo Dios la guardará segura.

erklärt Roberto der Königin seinen Entschluss, seine nicht zu hütende Schwester, Diana, mit dem ihm befreundeten Hofherrn Feniso zu vermählen, den Celia sonderzweifel ebenfalls in die Kategorie der 'necios' sprechen würde, wenn Roberto ihr nicht zuvorkäme und den Freund und künftigen Schwager für einen „Tölpel" (majadero) erklärte [1]), und zwar in Feniso's Gegenwart, der Königin sub rosa.

Ueberflüssigerweise bekommt das Publicum in Lisardo's Bericht an die Königin (II. Sc. II.) das vor seinen, des Zuschauers, Augen Vorgefallene noch einmal zu hören — ein Verstoss gegen die dramatische Technik, den aber das Ritual des spanischen Drama's sanctionirt. Ob auch Ramon's neuen Fund: die Königin vom Fieber durch Schrecken zu heilen und die 20,000 vom öffentlichen Ausrufer zugesagten Ducaten einzustreichen [2]) — ob das Ritual des spanischen Drama's auch diesen psychologisch-iatrischen Coup Ramon's gutheisst, möchten wir nicht zu behaupten wagen. Ramon's Fieberrinden-Surrogat: der Schrecken, ist zwar ein halber Freudenschreck, veranlasst durch seine plötzliche Botschaft von des Prinzen Ankunft, worüber die Königin vor Ueberraschung und Alteration ob solchen, vonseiten des Prinz-Bräutigams, unziemlichen „Ueberfalls", halb einer Ohnmacht nah, in den Sessel sinkt: der halbe Freudenschreck reicht aber vollkommen zu einem ganzen Nervenschlag hin, in den sich die Comedia mit der Königin theilt. Denn das solche Schreckwirkung erzielende Heilmittel — mit welcher Zuversicht konnte der Arzt das Specificum bei einer Königin anzuwenden wagen, und dessen Dosis berechnen? zumal die auf den Plotz

1) „Leichter dacht' ich mir die Sache,
Als sie ist. An meiner Stelle
Sey der tölpische Geselle
Künftig ihre Ehrenwache!
Und ein Kloster unterdessen
Bürgt für sie."

2) „Heilt mein Schreck das böse Fieber,
Strömt das Geld in meine Tasche:
Und dann heiss' ich Don Ramon,
Don Baron durch Gottes Gnade;

einbrechende Nachricht von des Prinzen Ankunft erlogen ist.[1]) Quodcunque ostendis mihi sic, incredulus odi. Das Schreckmittel ist ein so schlechter Komödienspass, dass die Komödie ein unheilbar dreitägiges — ein tres Jornadas-Fieber davontragen kann, wo nicht eine halbseitige Lähmung. Lege artis dagegen ist der Schrecken, den Ramon's Meldung, betreff Roberto's und Diana's, dem Lisardo beibringt: Roberto's Entschluss nämlich, die Schwester in ein Kloster zu sperren, und Diana's Aufforderung, dass Lisardo sie zu retten eile. Behufs der Rettung, muss Ramon's anschlägiger — mitunter auch, wie eben sich zeigte, Gehirnschläge bewirkender Kopf wiederum herhalten und aushelfen. Dianen meldet er, Lisardo harre draussen, und bewache ihre Thür „im Schutz der Nacht." Diana verzweifelt am Erfolg[2]) der Unerschöpflichkeit der Hülfsquellen und Auskunfsmittel eines liebenden Weibes gegen gewaltsame Ueberwachung zum Possen; eine Unerschöpflichkeit, die Thema und Titel der Comedia doch so stark betont. „Das Unmöglichste von Allem", dass nämlich die Zwangshut gegen die Unermüdlichkeit und Unversiegbarkeit der Anschläge einer verliebten und widerwillig bewachten Schönen aufkommen könne, droht in ein ganz anderes Komödienproblem umzuschlagen, in den durchzuführenden Lustspiel-Vorwurf: „das Unmöglichste von Allem" sey: den Anschlägen eines frechen, an Auskunftsmitteln, Nothbehelfen, Finten und Sünden ergiebigen Bedientenkopfes die Stirne zu bieten. Diana's gesunkenen Muth richtet dieser an Fallen und Hinterthürchen so reiche Bedientenkopf durch seine unbeirrte Zuversicht wieder auf; gleichzeitig dem Fulgencio und den Haus-

Denn mit einem vollen Geldsack
Wird der krummste Buckel grade."

Jeder Buckel, nur nicht der einer Komödie, der solchen anstössigen Auswuchs der Erfindung auf die leichte Schulter nimmt. — 1) „Er (der Prinz) ist gar nicht da" (vertraut Ramon seinem Gebieter Lisardo); „man weiss nicht, wann er kommt."

2) Diana. „Heiss ihn gehn; 's ist Alles aus;
Ganz unmöglich ist die Flucht.
Ramon. Wie?! Kam ich als Dein Befreier
Muss es gehn" — ob auch meine Erfindung und die Wahrscheinlichkeit und die Komödie darüber in die Brüche geht!

dienern des Roberto ein dutzend Nasen drehend und diesem einen Hocuspocus vormachend, von dem sich übertölpeln zu lassen, ein asturischer Sumpfbüffel sich schämen würde. Ramon — noch immer als des Kronfeldherrn Bereiter und Rossetummler — Ramon vermisst seinen hörnernen, aus Elennsklaue gedrehten, gegen Krämpfe heilkräftigen Ring, bekommt auch gleich die heftigsten Krämpfe, und stürzt besinnungslos zu Boden. Entsetzt über den Schreckensanblick, brümmelt Fulgencio einige, dergleichen Zufälle beschwichtigende Zauberworte; die ihm einst „ein frommer Mann als Vermächtniss" zurückgelassen, dem am Boden in Krämpfen sich windenden Ramon in's Ohr. Während nun Fulgencio und Diener sich mit dem in Zuckungen Daliegenden beschäftigen, kann Diana mit Celia unbemerkt entwischen. Der Ring von Elennshaut, die Krämpfe, Fulgencio's zugeflüsterte Besprechung derselben sind, selbst bei aller Bedachtnahme auf die Zeit, wo dergleichen ein gläubigeres Publicum finden mochte — derlei Kunstmittel sind zu jeder Zeit und unter allen Umständen als komische, den Ausgang der Komödie bestimmende Erfindungsbehelfe zu gewaltsamer Art, zu bühnenwidrig, in einem so poetischdurchhauchten Höflingslustspiel zumal von allzugrellem Abstich, um nicht, auch aus dem Gesichtspunkte der Kritik damaliger Zeiten beurtheilt, abgelehnt zu werden. Ein Dichter wie Lope freilich versteht es meisterlich, hexenmeisterlich, selbst solche Noth- und Gewaltmittel der komischen Erfindung anmuthig, geistreich und witzig zu verzieren, zu arabesciren, versteht es, als poetischer Bosco, ein Milchferkel in einen Blumenstrauss zu verwandeln. So könnte uns Ramon's Angabe, auf Fulgencio's Frage: „Und wie macht man denn die Ringe?" mit seinen, am Schluss seiner Aufzählung der zur Verfertigung solcher Ringe erforderlichen Ingredienzien ihn plötzlich überfallenden Krämpfen schier versöhnen.[1] Und welches

1) Ramon.

Dazu braucht man noch viel Sachen: —
Nägelschnitzel jener schlauen
Männer, die sich ihrer Frauen
Freunde recht zu Nutzen machen;
Nägel auch, von jenen Thoren.

reizende Simmungssonett, das Lisardo, harrend seiner Geliebten in der Strasse bei sternenhellem süditalischen Himmel — monologisch hinseufzt![1])

Die als Weise sich betrachten,
Wissenschaft und Kunst verachten;
Witzlinge mit langen Ohren;
Nägel auch von niedren Wichten
Die ergattern Rang und Hoheit,
Bis durch niedern Sinn und Rohheit
Sie ihr eigen Glück vernichten;
Auch von Neulingen, die werben
Um des Hofs ersehnte Gunst,
Und, eh sie die höf'sche Kunst
Noch erlernt, im Werben sterben;
Auch von jenen tausend Lumpen,
Die mit Prahlen, Rühmen, Schnattern,
Reiche Leute stets umflattern,
Um sie einmal anzupumpen;
Von Doctoren, aufgebläht,
Die die Muttersprache hassen,
Und sich griechisch hören lassen,
Da wo Niemand es versteht;
Von Poeten, die aus Fetzen
Fremden Guts, gestohlnen Sprüchen,
Wütherei'n und Ehebrüchen,
Dramen plump zusammensetzen;
Auch von Vetteln, die da laufen
Heissen Bluts nach jungen Laffen,
Und ihr Erbtheil solchen Affen
Für ein Linsenmuss verkaufen; . . .
Weh! da fasst der Krampf mich an!
Helft! es zuckt durch alle Glieder!
(Sinkt zu Boden.)

1) Zwanzigster Auftritt.
(Strasse, Nacht.)
Lisardo.

O holde Nacht, die du den Schleier gerne —
Der Liebe und des Traumes Phantasien,
Auch diebischen Gelüsten gern geliehen,
Sey hold mir, da ich nun zu stehlen lerne.

Wenn du geliebt hast, — in des Aethers Ferne
Kann ja ein Gott selbst nicht der Lieb' entfliehen!

Da hören wir aus Diana's eignem Munde das Geständniss, das sie an der Brust ihres Lisardo lispelt, und das, wie bemerkt, den Schwerpunkt des Grundgedankens der Komödie verschiebt:

Wenn geglückt ist mein Beginnen,
Nur Ramon hat es vollbracht.[1])

Sie verbessert sich gleich wieder, als zupfte sie der Titel des Stückes am Aermel:

„Nein, kein Witz kein Schicksal giebt
Uns den Ring: nur dieses Eine:
Dass mein Herz erwählt das Deine; —
Dass ein Weib es ist, das liebt."[2])

Die ihr entschlüpfte Aeusserung ist aber nichts destoweniger Wasser auf unsere Mühle. Welches Figurenpaar schleicht nun als Staffage des Entführungs-Nachtstückes, heran? Roberto mit seinem präsumtiven Schwager-majadero, dem Feniso. Die Situation, ein Juwel der spanischen Capa y Espada-Comedia; ein Karfunkel, der im Finstern einen Lichtglanz ausstrahlt, mit dem Venussterne dort am neapolitanischen Nachthimmel um die Wette — den vermässe sich die kritische Blendlaterne beleuchten zu wollen? Er schimmere in seinem eigenen Feuer, nur gefasst in den klaren Krystall der Braunfels'schen Uebersetzung![3])

So lass' nun volle Dunkelheit umziehen
Des Himmels Späheraugen, jene Sterne. —

Musst du auch, Mond, Diana's Glanz beneiden,
Doch lass sie strahlend jetzt der Nacht entschweben;
Du hast geliebt, und kennst der Liebe Leiden.

Dann werden Perlen auf den Blumen beben.
Dann wird die Nacht in Sonnenglanz sich kleiden;
Mein Schmerz wird Seligkeit, mein Traum wird Leben!

1) la invencion de Ramon.

2) Nien los hadas hay poder
Ni en el in genio mejor,
Sino en tenerte yo amor
Y en querer una mujer.

3) Zweiundzwanzigster Auftritt.
Die Vorigen. Roberto. Feniso.
Feniso.
Folge mir und sprich kein Wort.

Doch die Königin? die wir von Ramon's Schreckheilmittel, in den Sessel hingesunken, als ohnmächtig verliessen? Gleich ihre ersten Verse beruhigen uns mit der fröhlichen Kunde:

Roberto.
Wer sind Jene, die sich dort
Noch an meinem Hause zeigen?

Feniso.
Dort? ein Herr ist's mit zwei Damen.

Roberto.
Halt! werda?

Lisardo.
Ein friedlich Paar,
Mann und Frau.

Celia (leise zu Dianen).
Nun ist Gefahr!

Diana (leise).
O mein Gott!

Roberto.
Sagt Euren Namen!

Lisardo.
Seyd Ihr die Gerechtigkeit?

Roberto.
Nicht einmal die Gnade!

Lisardo (ihn erkennend).
Ha,
Robert?!

Roberto.
Ihr Lisard?

Lisardo.
Nun ja!

Diana (leise).
Weh! das ist mein Tod!

Roberto.
Verzeiht!
Nur weil ich Euch nicht erkannt,
Hab' ich so keck mich betragen.

Feniso.
Ganz dasselbe wollt' ich sagen;
Drum war ich so ungalant.

Lisardo.
O, Ihr wolltet nicht verletzen.

„Gewiss, er heilte mich durch jenen Schrecken,
Heut war der Tag des Fieberanfalls;
Der Anfall kam nicht, und ich bin genesen.“

Wie freut sie sich, den Prinzen nun gesund empfangen zu können! Aber auch dem Ramon „Spass für Spass“ zu entgelten;

Roberto.
Da nun Alles aufgeklärt,
Und Ihr wisst, wie hohen Werth
Wir auf Eure Freundschaft setzen,
So erlaubt, uns anzutragen
Als Begleiter diesen Damen;
Denn wenn wir uns keck benehmen,
Könnten Andre Schlimmres wagen.

Lisardo.
Diese Damen sind vermählt,
Fliehn vor eines Gatten Wuth,
Der sie hält in strenger Hut,
Und mit Eifersucht sie quält;
Er verfolgt uns auf der Flucht,
Wollt ihr das Geleit uns geben,
Dank' ich Euch vielleicht das Leben;
Denn ich weiss, dass er mich sucht,
Und dass Freunde ihn begleiten.

Feniso.
Da wir Euch in Schutz genommen,
Mag ein Heer in Waffen kommen!
Wir sind Manns, mit ihm zu streiten.

Roberto (zu Diana und Celia).
Edle Frau'n, seyd ohne Bangen;
Treue Freunde seht Ihr hier.

Lisardo.
Kommt, Roberto, kommt mit mir;
Lasst sie doch! sie sind befangen. —
Vor dem eifersücht'gen Gatten,
Der uns sucht, bin ich in Sorgen. —
Wer sie sind, sag' ich Euch morgen;
Und sie werden's gern gestatten,
Da Ihr schützend uns geleitet.

Roberto.
Euch zu dienen, ist mir Pflicht.

Lisardo.
Wahrlich, Ihr begreift es nicht,
Welche Lust Ihr mir bereitet.

ihn ebenfalls homöopathisch zu behandeln: Schreck für Schreck. Dem schnell herbeigeholten und in erregtester Erwartung vor der genesenen Fürstin dastehenden Heilpopanz lässt sie durch den Kammerherrn Albano eine Anweisung auf die 20,000 Ducaten überreichen, welche Anweisung auf die Bank, „die Dünenbank von Flandern“ lautet, „bei welcher der Betrag aus den Schätzen der dort gestrandeten Schiffe zu entnehmen ist.“ Ramon's Gesicht, beim Schlucken dieser Chinapille! Ob er nicht wenigstens auf sein Specificum hin, das sich doch bei der Königin so heilsam bewährte, ein Patent als Hofarzt bekäme —? Ein Titel, der ihm ein jährliches Einkommen von zwei Millionen in Aussicht stelle „für geheilte Leichdörner“, geheilt und vertrieben mittelst Schrecken. Darüber fährt nun wirklich der Prinz von Aragon mit seinem Kronfeldherrn auf prächtiger Galeere in den Hafen von Neapel ein, und begrüsst auch schon im Palastsaale die Königin-Gemahlin. Selbstverständlich erscheint der spanische Prinz-Gemahl nicht blos als solcher. In der Majestät einer königlichen Schlussfigur, mit dem Alexanderschwert in der Hand,

---

Roberto (beiseite zu Feniso).
So Feniso geht's hienieden: —
Wie ist Alles, was wir dachten,
Wenn wir es bei Licht betrachten,
Von der Wirklichkeit verschieden!
Durch ihn selber wird uns kund,
Dass er andre Neigung hege!
Feniso (ebenso).
Wohl; dann steht nichts mehr im Wege
Dem ersehnten Ehebund.
Roberto (laut).
Lasst uns gehn.
Feniso (zu Lisardo).
Geht Ihr voraus.
Lisardo (zu Roberto).
Welche Grossmuth!
Roberto.
Pflicht allein!
Lisardo (für sich).
Helf' mir Gott! das Brüderlein
Bringt sie selber mir in's Haus!
(Alle ab.)

schreitet er zugleich als Schlichter der Komödienverwickelungen und Zerhauer ihrer Knoten ein, deren letzten Roberto vorstellt oder knüpft, indem er knieend vor dem Fürstenpaar Gerechtigkeit und von Lisardo ritterliche Genugthuung fordert. Der Prinz, von der Königin zum Schiedrichter erkoren, nachdem ihn die Königin, Roberto und Lisardo über den Sachverhalt in Kenntniss gesetzt, und Lisardo die Erklärung abgegeben, dass er in allen Züchten und Ehren um Diana's Liebe geworben und sie zu seiner Gattin erwählt [1]), — der Prinz, da Roberto, von dieser Ehrenerklärung zufriedengestellt, seine Schwester herbeiholen lässt, froh, dass seine Hausehre mit einem blauen Auge davonkommt, — wie kann, unter so gestalteten und sich von selbst und ohne ihn abwickelnden Sachen, wie kann der Prinz sein Richteramt nun anders üben, als blos sein Alexanderschwert zum Ehrengruss vor der knieenden Diana senken und den Richterspruch in die zwei Worte: „Sey Lisardo's!“ zusammenfassen? Um indess sein Alexanderschwert nicht ganz unverrichteter Sache wieder einzustecken, lässt es der Prinz den „Dünen“-Knoten zerhauen, und den ihm von Ramon präsentirten Sandbankwechsel querdurch, und mit den Worten zerschneiden: „Ich zahle Ihre Schulden!“ zu Ramon's himmelseligem Freudeschreck, der ihm mit einem Wonnefieberschauer durch alle Glieder fährt, dessen elektrische Schläge, bei des Prinzen an das Liebespaar gerichteter Aufforderung, sich zu umarmen, Ramon augenblicks der Zofe Celia mittheilt, sie als sein Weib umarmend, und bei dieser Gelegenheit die Schlussmoral der Beherzigung des Publicums empfehlend:

1) Lisardo (zu Roberto).

„Hier weilt sie in Ehr und Züchten;
Gern wird man sie wiedergeben —
Doch als meine Gattin, dass sie
Deiner*) Freundschaft Pfand mir werde.
Hier schwör ich's beim Kreuz des Schwertes
Dass nie Wort und nie Geberde
Sich von fern erkühnten ihre,
Deine Ehre zu verletzen

*) Roberto's.

„Wohl, so mag hier Dam' und Zofe
Frau und Fräulein euch belehren:
Dass man Weiber nie kann hüten,
Wenn sie sich des Hüters wehren.“

Experto crede Roberto! Besonders wenn die Weiber einen Ramon zur Hand haben, der in Komödienstreichen und Anschlägen, womit er dreier solcher Hänse, wie Roberto, Fulgencio und Feniso, Bewachungskünste zu Schanden machte, „das Unmöglichste von Allem“ leistet!

Mit Momus' Brustglas als Lupe vor dem linken Auge hätte nun die Analyse an Lope's von allen Seiten geprüfter Komödie, 'El mayor imposible', Flecken und Fleckchen, grössere und kleinere Makel und Makelchen erspäht, und sogar die Correctheit der Durchführung des thematischen Grundgedankens in's Fragliche geklittert — und doch! und alldessungeachtet! Wie unwiderstehlich musste sie selbst, sie, die gestrenge, die hochweise Analyse, sich von dem Zauber des Ganzen, wenn nicht umstrickt, doch befangen fühlen! Von derselben magischen Mercurflöte, welche die Fabelmoral den hundert eingeschläferten Argusaugen als Komödie vorspielte, auch ihr linkes mit Momus' Lupe bewaffnetes Prüferauge von den lieblichen Schlummerklängen umflort, und wie in ein süsses Duseln eingewiegt fühlen, ihr blinzelndes Einnicken mit der Lupe wie hinter ein Schiebefensterchen verbergend! — Wohllautzauber, Musik der Sprache, der metrischen Formen und Reime; eine einzige über ein stets durchklingendes Thema als Liebesfeier unter spanisch-italischem von Orangendüften und Sternengefunkel trunkenen Nachthimmel, in Form einer Komödie, der Venus, dem Amor und den Grazien gebrachte Garten-Serenade, abgehalten in einem Gartenparadiese, wo das Reimgesprudel, wie Springbrunnen und Wasserkünste, wehend flattert und klingt, und diese wieder, die Springstrahlen, Reime und Strophen, Quintillen, Decimen, Terzinen und Redondillen, zu sprühen und zu perlen scheinen; wo die dramatischen Scenen und Situationen als reizende, in die Irrgänge des Zaubergartens vertheilte Musikständchen das thematische Grundmotiv in entzückend-überraschenden Modulationen wechseln. Musik, holde, süsse Musik, als Komödienpause; doch mehr die Sinne bezaubernde, als die Seele ergötzende und beseligende Musik. Sirenenmusik,

gespielt auf Thalia's Doppelflöte; nicht der Musen himmlische Melodien, die, im Wettstreit mit den Sirenen, deren verführerische, den Geist berauschende Klänge entzaubern, und die Sirenenflöten ton- und machtlos singen. Die Spanier konnten der Oper entbehren. Ihre Komödie, ihr Drama des 17. Jahrhunderts vertritt die Stelle des Gesangspiels. Wogegen das italienische Drama, mehr noch die italienische Komödie, im Innersten der musikalischen Seele baar und bedürftig, das lyrische Drama, die Oper, als eine eigene Gattung, sich hinzu erfinden musste, um der in ihm, wie in dem romanischen Kunstgeiste überhaupt, schlummernden Sirenenflöte gleichsam Luft zu schaffen. Aus der spanischen Komödie, aus der italienischen Oper schallt immerdar die Seele berückende, in Zauberschlaf spielende, Sinnenreiz und Taumel fachende Mercur- und Sirenenflöte. Die reine, heilighimmlische Seelenmusik, die musische Musik, die, im Wettkampf mit jenem, das Menschenherz mit den süssesten Buhlklängen lockenden, und in lieblichen Schmeichelwahn und Lusttrunkenheit einlullenden Flötenspiele, dieses eben kampflos stellt und zum Schweigen bringt — die Seelenmusik der Musen, sie tönt einzig aus der Poesie und Musik, aus dem Drama und der Oper der grossen Kunstmeister des germanischen Volksstammes; des unverfälschten, durch keine Mischung mit allerlei Völkerracen, mit der geistesfinstern, sinnenzaubergebannten, dämonisch-keltischen namentlich, bis zur Absorption der reinen iranischen Abstammung verdunkelten, indogermanischen Volksgeistes: tönt einzig aus der Poesie der Griechen, Alemannen, Germanen, Scandinavier; aus dem Hindu-Drama, aus dem Shakspeare-Drama, dem Goethe-Schillerdrama und der Poesie der Gluck-Mozart-Oper, mit welcher denn auch die Geschichte des deutschen Drama's abschliessen muss, ja in die es, Beider Glorien: des Shakspeare- und des Aeschylos-Sophoklesdrama's, in sich verschmelzend — in die es gipfelt und sich verklärt, das grösste Transfigurationswunder in der Mozart-Oper vollbringend, die das romanische, sinnenbezaubernde, und sinnentrunkene Sirenenelement, den vorzugsweise auf Lusterregung hinwirkenden frivolen Kunstreiz in letzter Tiefe zu himmlischschönen Seelen- und Herzensentzückungen läutert, adelt und heiligt.

Fahren wir denn fort, dem Sirenenflötenspiel der spanischen Komödie scharf auf die Finger zu sehen mit des Momus' Lupe

vor dem linken Auge, jedoch mit den Seilen unzerreissbarer Kunstregeln an unser kritisches Grundprincip, wie jener Ithaker an den Mastbaum, festgebunden, nicht aber mit dessen Wachs in den Ohren, auf dass wir den Zauber wohl vernehmen und prüfen können, ohne ihm zu verfallen.

Zur Abrundung der ersten Gruppe unserer trilogischen, je drei Stücke verschiedener Gattungen aus Lope's Dramen zusammenfassenden Analyse, mag nun eines seiner „wundersamsten" Schauspiele, ein Mischdrama von Auto und historischem Spectakelstück, sich den beiden voraufgegangenen: dem legendenhaft historischen Drama mit tragischem Ausgang, und dem Mantel- und Degenstücke, als Drittes anschliessen.

La famosa Comedia del Nuevo mundo descubierto por Cristoval Colon.[1])

Columbus ging von Haus zu Haus, von Königshaus zu Königshaus, von Hof zu Hof, um den Mächtigen der Erde eine halbe Welt, eine „neue Welt" anzubieten, anzubetteln, und wurde überall barsch abgewiesen, wie der Trödeljude, der, von Thür zu Thür, einen schäbigen Rock oder eine alte Hose zum Verkauf herumträgt. Endlich traf Columbus auf ein barmherziges Frauenherz, das in der Brust der Königin Isabel schlug. Diese borgte dem Hausirer auf die halbe Erdkugel ein paar Schifflein, mehr wie ein Almosen, denn als Handschilling. Beim Abliefern seiner Waare, seiner Erdhalbkugel, fand Columbus die hohe Creditgeberin nicht mehr am Leben. Statt ihrer nahm der Gemahl, König Fernando der Katholische, das Kaufgut, die halbe Welt, in Empfang und liess, als guter Staatswirth und Haushalter, um die Auslage zu ersparen, den Händler mit überseeischen Welten in Ketten und Kerker werfen. Aus der Kerkergrube, die Columbus für all die Gold- und Juwelengruben seiner „neuen Welt" in Zahlung erhalten, wankte er, auf den Bettelstab gestützt, und von König Fernando's Thür, an der er um sein Guthaben bettelte, mit den auf ihn gehetzten Hofhunden vertrieben — wankte Columbus, italienisch Cristoforo Colombo, spanisch Cristoval Colon, in die ewige Kerkergrube, in sein Grab. Gelt,

1) Doze Comedias de Lope de Vega Carpio etc. Barcelona 1614. No. 2.

eine Tragödie, eine Welttragödie, alter und neuer Welt, wie es wenige giebt! Nur schade, dass sie dem Genie unsers Lope nicht in den Kram passte. Ihm war es mehr um die Verherrlichung des katholischen Königspaares, des katholischen Spaniens, des katholischen Weltentdeckers und vor Allem der orthodox-spanisch-katholischen Kirche, als um das Tragische zu thun, das in Stoff und Vorwurf lag; als um die poetische Darstellung und Sühne des Untergangs eines der grössten Wohlthäter und Bereicherer der Menschheit, eines der werkmeisterlichen Mitschöpfer an der Völkergeschichte, Entwickelung und Cultur; des ruhmwürdigsten Belehners der Könige mit Land und Leuten, mit ganzen Welttheilen; der, nicht blos ein Cristoforo, ein „Träger Christi", der auch ein neuweltlich-weltlicher Christus, wie der Gottessohn ein himmlisches Weltreich, dem Menschengeschlecht ein irdisches schenkte, das vielleicht berufen ist, an der grausamen, gewissenlosen Undankbarkeit der reyes netos die Vergeltungssühne zu vollziehen, an welcher sich Lope's Genie die Finger nicht verbrennen wollte; die Vergeltungssühne, für den Tod, den der Spender eines irdischen Weltreichs an seinem Marterpfahle starb, wie der göttliche Austheiler des himmlischen Reiches an dem seinigen.

Doch lasst uns immer das Walten von Lope's mehr komödienhaftem, als tragischem, mehr versöhnungslustigem, als sühneeifrigem, mehr schöpferfreudigem, vom Reize des römischen Cupido befruchtetem Genie, als beseelt von jenem, nach griechischer und indischer Sage, den Tiefen der uralten Nacht, des Erebos und der chaotischen Finsterniss entstiegenen, weltenbildenden, erhaltenden und durchgeistigenden Liebesgotte [1]) – lasst uns das Walten dieses, paradiesvogelgleich, im glänzenden Genussesäther gaukelnden Genie's auch in seinem Colombus-Drama, belauschen. Vielleicht überrascht uns auch hier das Wunder, dass, infolge der Abwehr einer starkmächtigen tragischgewaltigen Katastrophe, Lope's Ueberfluss über seine Comedia, „die neue Welt", eine Sternensaat von dramatischer Erfindung streute, wie Juno's, als

1) — δαῖμον οὐράνιε — ἔρως, οὐ κακὸν νήπιον, ὁποῖα ζωγράφων παίζουσι χεῖρες, ἀλλ' ὃν ἡ πρωτόσπορος ἐγέννησεν ἀρχή, τέλειον εὐθὺ τεχθέντα. σὺ γὰρ ἐξ ἀφανοῦς καὶ κεχυμένης ἀμορφίας τὸ πᾶν ἐμόρφωσας. Lucian. Amores c. 32.

sie, erwacht, den ihr, der Schlafenden, vom Jupiter an die Brust gelegten Säugling, Hercules, von sich stiess — wie Juno's träufelnde Brust mit den hervorquellenden Tropfen die Milchstrasse über den Himmel sprühte.

Lope's Colon-Drama beginnt zwar mit des grossen Weltfeilbieters, Hemisphären-Hausirers und Ausrufers vergeblichem Anklopfen an die Cabinetsthüren der europäischen Monarchen; schliesst aber mit dem, bei seiner ersten Rückkehr nach Spanien, ihm, vonseiten des katholischen Herrscherpaars, zutheilgewordenen feierlichen Empfange und mit Colon's Triumpheinzug in Barcelona. „Schon tausendmal" — äussert er gegen seinen Bruder, Bartoloméo, in der ersten, nach Santarem in Portugal verlegten Scene —

„Schon tausendmal bin ich zurückgeschreckt
Und tausendmal hab' ich mich neu ermuthigt.[1])

„Ermuthigt" — durch welchen Stachel und Sporn und Schicksalsschluss? Ermuthigt, inkraft seines weltentdeckenden Genie's eben, seiner weltgeschichtlichen Mission: die Bestimmung der Erde, sich zu einer culturparadiesischen Weltkugel, als Wohnstätte verbrüderter freier Völker, abzurunden — diese Bestimmung der Erdfeste zu erfüllen; die Sagen, Ahnungen, Träume und Gesichte von einem atlantischen Westreiche, von einer Atlantis, zu einem wissenschaftlichen Axiom, einem geographischen Postulat, zu erheben und auf diese ihre reale Wirklichkeit durch ihre ideale, ihre Existenz im Geiste, verbürgende und mit mathematischer Gewissheit erweisende Idee so lange loszusteuern, bis sie, wie alle geschichtsphilosophischen Ideen, des vorschauenden Genies, in leibhafter Gestalt, als entdeckter Welttheil, vor ihm stand[2]); bis diese Atlantis auf das Machtgebot seines welten-

---

1) Mil vezes atras me bueluo
y otras tantas me resueluo
en estas temeridades.

2) Schiller's „Columbus" überschriebene vier Distichen feiern dies mit pythagoräisch-dichterischem Goldmund:

Steure, muthiger Segler! Es mag der Witz dich verhöhnen,
Und der Schiffer am Steu'r senken die lässige Hand.
Immer, immer nach West! Dort muss die Küste sich zeigen,

schöpferischen Genie's emportauchte aus der Meeresfluth, worin sie für das Menschengeschlecht Jahrtausende versunken lag; bis Colombo's Weltidee, wie Plato's Seelen ihren Körper, das atlantische Festland, die neue Welt, gefunden, sich in ihn einsenkend und nun, als Ein Leib und Eine Seele mit ihm, sich offenbarend. So sehr Ein Leib und Eine Seele, in Colombo's geographischer Intuition, dass er, nach Westen steuernd, die Ostküste von Asien zu entdecken ausging. Ist sie es denn nicht? Durfte denn Columbus, wenn man den stillen Ocean als verknüpfendes Silberband betrachten will, das Amerika und Asien vereinigt — durfte Columbus nicht mit Fug den Ostsaum seiner „neuen Welt" als Asiens Ostküste ansprechen und begrüssen? Wie jenes von einander getrennte Liebespaar in der spanischen Novellenkomödie [1]), mittelst der Hälften des zweigetheilten Ringes, wovon jeder die eine Hälfte bei der Trennung bewahrt hatte, sich erkennt und die beiden Hälften zum Ehering vom Goldschmied wieder zusammenlöthen lässt: so fügte der Genuesische Goldschmied, Colombo, die beiden einander abhanden gekommenen Erdhälften zum Trauringe zusammen, den Ost und West, der das Völkergeschlecht des Osten mit dem des Westen verband. Menächmen des Plautus; Menächmen, die, von Kindheit auf, für einander verloren, nach einer vom Bruder Zwilling unternommenen Aufsuchungsseefahrt, sich, mithülfe des treuen Dieners und Reisegenossen, wiederfanden, der den Verlornen zuerst entdeckte und erkannte. „Ein armer, ja armseliger Mann wie ich" — fragte sich Colombo — „eine zweite Welt der ersten hinzufügen?" „Ich, Cristoforo Colombo, aus dem Dorfe Nervi im Staate Genua" — warum denn nicht? Hat denn nicht auch ein Colombo, die Taube, die Noah fliegen liess, „Land! Land!" verkündet, mit dem Oelblatt im Munde? Dass Lope's Colombo vorweg in der

Liegt sie doch deutlich und liegt schimmernd vor deinem Verstand.
Traue dem leitenden Gott und folge dem schweigenden Weltmeer:
Wär' sie noch nicht, sie stieg jetzt aus den Fluthen empor
Mit dem Genius steht die Natur in ewigem Bunde:
Was der Eine verspricht, leistet die Andre gewiss.

1) s. Bd. IX. S. 191

ersten Scene sich seiner Sendung bewusst ist und berühmt [1], das erscheint gleich als der erste Himmelsfunken, als Stern, zu welchem die aus der Junobrustwarze von Lope's dramatischer Muse quillende Milchperle erglänzt. Hochgemuth und missionserfüllt tritt Colon sofort denn auch dem Könige von Portugal, Don Juan II., unter die Augen:

„Ich bin arm geboren,
Doch Kopf und Muth trieb mich von je zum Grossen,
Und der Ruhmwürdigkeit schäm' ich mich nicht.
Ich will, wenn Deine Gunst mich unterstützt,
Dieser gefahrenreichen Unternehmung
Die nach dem unerforschten Lande steuert,
Der erste Argonaut seyn" . . .

König. „Mich wundert, wie ich Deine lange Rede,
Colombo, ohne Lachen angehört;
Tollern Mann sah noch die Sonne nicht . . .
Geh denn mit Gott und lass Dich heilen Aermster,
Von deiner Thorheit und Goldmacherkunst!" [2])

1) „Aber ein glücklicher Stern meines Lebens,
Der nicht in Niedrigkeit verglimmen will,
Mein weltberühmt Heimathland Genua
Und mathematische Intuition
Stacheln das ritterliche Herz mir auf,
Dem griechischen Euklid mich nachzuschwingen,
Auf jenen Fittigen durch die Welt getragen,
Selbst Hercules Grossthaten zu verdunkeln."

Pero mi buen nascimiento,
de su humildad descontento
y de mi patria famosa
Genova insigne y dichosa
El triangular fundamento,
Alientan el pecho hidalgo
a exceder al Griego Euclides
que si con mi intento salgo
Venço la fama de Alcides,
y mas que sus hechos valgo.

2) Das ist derselbe König D. Juan II. von Portugal, den Lope de Vega in seinen beiden dilogischen Komödien: 'El Principe Perfecto' „Der vollkommene Fürst", als Muster und Ideal sämmtlicher dankbaren Königstugenden und Trefflichkeiten feiert. Im ersten Theil der Dilogie

Yo, que aunque pobre nascí,
Tengo, para cosas tan altas,
entendimiento y valor,
que aquí no es vil la alabança
Quiero si me das favor
desta empressa temeraria
desta tierra nunca vista
ser el primero Argonauto . . .

Rey. No sé como te he escuchado
Colon, sin aver reydo
hasta el fin, lo que has hablado
el hombre mas loco ha sido,
que el cielo ha visto y criado . . .
Vete en buen hora, procura
Cura para tu locura . . .

„O meine Hoffnung" — ruft Colon, mit seinem Bruder Bartoloméo allein gelassen —

„O meine Hoffnung, die Wassergeborne!
Wirst mir zu Wasser" . . .[1])

(Primera parte) muss auch Colon in einer völlig episodischen Einschiebselscene (III. esc. XXI.), sich zu einem Lichtpünktchen, behufs Verherrlichung des „vollkommenen Fürsten", hergeben. Colon spricht, auf seiner ersten Rückkehr nach Spanien aus Domingo, beim Könige von Portugal vor, der ihn als „Freund" begrüsst, und Colon's Bedauern, dass er die Schätze der von ihm entdeckten Welt nicht ihm, dem Könige von Portugal zu Füssen legen könne, da das spanische katholische Königspaar das Früherrecht beanspruche, mit der insgeheim ihm ertheilten freundschaftlichen Warnung erwidert: sich so bald wie möglich aus Portugal, wo man seinem Leben nachstelle, zu entfernen.*) Colon verfehlt nicht, den Rath augenblicklich zu befolgen und sich so schnell zu drücken, wie er unversehens erschienen war. Wir bringen wohl noch Näheres über die „vollkommenen Fürsten" in zwei Theilen, falls uns bis dahin nicht Athem, Papier und Dinte ausgehen.

1) Y a mi esperança, perdida,
del mar sale y buelve al mar.

*) Rey (ap. á Colon).
Oye, que en Portugal quieren matarte,
Véte, y gocen los Reyes de Castilla
Este mundo que halló su ingenio y arte.

Bartoloméo will nach England gehen, um König Heinrich VII. für die Entdeckungsfahrt zu gewinnen. Colon begiebt sich nach Spanien zum katholischen Königspaar, mit geringer Aussicht auf Erfolg: „denn der Krieg in Granada nimmt" dem Könige von Spanien „See und Gold und Volk zu sehr in Anspruch." „O Bruder" — seufzt sein mit einer Welt im Kreissen liegendes Genie —

„O Bruder, unter mir zittert das Meer:
Ihm ist, als ob's was Ungeheures ahnte."[1])

Wie trefflich durchhin die Missionsstimmung eines solchen Entdeckungshelden vom Dichter gefühlt und zu beredtem Ausdruck gebracht!

Nach einer mehr arabeskenhaft als dramatisch das Hauptthema durchrankenden Scene auf Schloss Albaicin, vor der Alhambra zu Granda, mit dem uns genugsam bekannten Rey Chico[2]), als betrübsamem Ausblicker in die Zukunft, der vom Liebchen, Dalifa, und von Musik und Gesang seine bangen Sorgen verscheuchen lässt, finden wir uns mit Colon in den königlichen Palast zu Toledo versetzt, den Herzogen von Medina Celi und von Medina Sidonia gegenüber, denen der Weltenseher aus Karten und Papieren seine Argumente entwickelt, und die ihn mit seiner „neuen Welt" und seinen „Gegenfüsslern" als unheilbaren Narren auslachen, und ahnen nicht, dass sie selber Colon's Gegenfüssler sind, der den Kopf oben hat und noch trägt, während der ihrige unten sitzt und den niedrigsten Punkt einnimmt; wenn sie nicht überhaupt von Kopf bis Fuss nichts als Gegenfüssler, lauter Fuss ohne Kopf.

Es drängt sich wieder eine granadische Parallelscene der Nebenhandlung zwischen Colon und seine halbe Welt, worin Gonzalo de Cordoba sich mit dem Erbieten aufwirft, dem katholischen Königspaare Granada zu Füssen zu legen — neben Colon's Anerbieten: einen Maulwurfshügel zur Seite des Chimboraço; das Zwergkoniglein, Rey Chico, neben dem grossen Chri-

1) Ya, hermano, me tiembla el mar,
Alguna cosa adiuina.

2) s. Bd. IX. S. 59 ff.

stoph mit dem Weltheiland auf der Schulter — Wodurch aber diese Granada-Katastrophe, gerade als Contrastparallele, keine blosse lückenbüsserische Nebenhandlung abgiebt.

König Heinrich's VII. Schädel — so berichtet der aus England inmittelst zurückgekehrte Bartoloméo seinem Bruder Cristoval, inmitten einer von Bäumen umsäumten Seeküstenscene — König Heinrich's VII. englischen Schädel fand Bartoloméo noch vernagelter gegen Colon's neue Welt und deren Bewohner, die in der heissen Zone doch unausweichlich braten und in der kalten zu Eiszapfen einfrieren müssen. Hier in Spanien — erzählt nun seinerseits Cristoval Colon dem Bruder und dem Steuermann Pinzon — ging's ihm in seiner durch den Grosszahlmeister Alonso Quintavilla und Cardinal Mendoza vermittelten Audienz bei König Fernando nicht besser, der mit Granada die Hände so voll zu thun habe, dass er sich mit Colon's Gegenfüsslern schlechterdings nicht befassen könne. Bartoloméo und Steuermann Pinzon lassen Colon mit seiner halben Weltkugel, die die heiligen drei Könige des Abendlandes, Juan II. von Portugal, Fernando von Spanien und Heinrich VII. von England nicht geschenkt haben mochten, allein. Unter eine Steineiche hingelagert, misst Colon mit dem Zirkel auf seinen vor ihm ausgebreiteten Karten nach allen Richtungen umher, und misst alleweile dasselbe Resultat heraus, die unumstössliche Gewissheit seiner neuen, über die westliche Erdhälfte sich erstreckenden und mit Gegenfüsslern bevölkerten Welt. So versenkt in seine Träume von mathematischer Evidenz, was Wunder, wenn er miteins seine eigene Phantasie vor sich als Vision stehen sieht, die Lope, trotz allegorischer Machinerien, mit dem Instinct eines grossen Poeten und dramatischen Genie's, aus dem Innersten eines Weltvisionärs, wie Colon, vor dessen sinnliche Augen herausstellt, als bunte Gestalt, „die aus der Höhe herabschwebt", und sie auf Colon's Frage, wer sie sey, antworten lässt:

„Ich bin nichts weiter
Als deine eigene Einbildung."[1])

---

1) Colon. Quien eres, que lo preguntas
Imag. Tu propia imaginacion.

Der tiefe Zug von tragischer Wehmuth, der sich in Colon's Gespräch mit der Phantasie, mit seiner Phantasie ausspricht, kann nur aus der Scene selbst empfunden werden. Die unmittelbar sich anschliessende Vision, die freilich eher in ein Auto sacram. als in ein Colon-Drama gehören möchte, übt dessungeachtet eine so bewältigende, aus dem Stoffe, der Zeitanschauung, aus des Helden Charakter und Missionsstimmung fliessende Wirkung; wirft so schlagende Motivirungslichter, — und zwar aus des Teufels Munde, auf die geheimsten, hinter den kirchlich katholischen Zwecken verborgenen, von keinem andern Colombodichter erkannten und gewürdigten Antriebe zur Entdeckung der neuen Welt: dass wir auch diesen Ergänzungstheil der in die Seele des Helden gleichsam und des Problems mit so poetischer Durchschauung personificirten Vorgänge im Gemüthe des Trägers der dramatischen Idee, wie im Innern der geschichtlichen Thatsachen, mitzutheilen uns gemüssiget finden, auf dass ersichtlich werde, mit welchem Erfolge das Dichtergenie selbst aus scheinbar unzulässigen und dem Stoffe, wie man glauben möchte, kunstgesetzlich unangemessenen Wirkungsbehelfen Meisterzüge herausarbeitet und entwickelt, welche die Kunstgattung bereichern, und durch Erfindungen uns überrascht, die ihrerseits eine neue Welt von dramatisch-poetischen Anschauungen aufdecken und erschliessen. [1])

---

1) Phantasie.*)

Was treibst du hier, Columbo, wenn du so
Den Zirkel dehnst und wieder faltest?

Columbo.

Wer
Bist du, der mich das fragt?

Phantasie.

Ich bin nichts weiter
Als deine eigne Einbildung.

Columbo.

Wohl weiss ich,
Der Weise, wenn er arm ist, kann auf Erden
Nur ruhmlos untergehn.

Phantasie.

Doch schwillt dein Ruhm,
Der deiner harrt, schon der Posaunenton.

*) Nach M. Rapp's Uebers.

Hiernächst folgt Mahomed's, des Rey Chico, des Kleinkönigs von Granada, des zum Schlusspunkt eingeschrumpften spa-

Columbo.

Nach meiner Heimath zieh' ich traurig wieder,
Da mir kein Glück blüht.

Phantasie.

Spanien bietet dir,
Ist erst sein Krieg zu Ende, hohe Ehren. .

Columbo.

Der Krieg in meinem Innern macht mich matt;
Drum lass mich wandern.

Phantasie.

Nicht doch darf ich das,
Vielmehr, dass du mir folgest, bin ich da.

Columbo.

Und wohin führst du mich?

Phantasie.

Halt dich fest an mich!

Columbo.

Halt ein! sonst, Phantasie, muss ich verzweifeln.

Phantasie.

Vertraue mir.

Columbo.

Wohin wirst du mich stürzen?

Phantasie.

Wo deine Wünsche Wahrheit werden sollen.

(Die Phantasie hat inzwischen Columbo mit in die Lüfte erhoben und senkt sich wieder herab, während im Hintergrund der Bühne ein Thron sichtbar wird, auf dem die Vorsehung sitzt; zu beiden Seiten steht die christliche Religion und der Götzendienst.)

Vor diesem Thron wird dein Geschäft verhandelt.

Columbo.

Wer ist der Richter, der hier sprechen soll?

Phantasie.

Es ist die göttliche Vorsehung selbst.
Der Götzendienst spricht als dein Widersacher.

Columbo.

Und wer dagegen führt für mich das Wort?

Phantasie.

Das ist der Christenglauben. — Göttliche
Vorsehung und erhabne Religion,
Christófero Columbo führ' ich vor euch.

Vorsehung.
Was hast du hier zu sagen, Götzendienst?
Götzendienst.
Dass an meinem Besitzthum ich festhalte.
Religion.
Und dass mein Anspruch dran vollgültig ist.
Götzendienst.
Unvordenkliche Jahre ist es her,
Dass ich im abendländ'schen Indien
Das Volk mit meinem Truge hab' umsponnen.
Nun willst du, Christenthum, es mir entreissen
Aus dem Besitz durch einen armen Schlucker?
Dem Teufel zugesprochen sind die Länder.
Religion.
Unrechtmässig Besitzthum, das verjährt nicht.
Bewies ich dir nicht, dass seit der Erlösung
Der Menschheit Herrschaft du mit Unrecht ansprichst?
Denn Christi Testament bot ich der Kirche,
Sie ist die Erbin, ihr ist's übergeben.
Götzendienst.
Mit Testamenten hab' ich nichts zu thun.
Religion.
Mit Blut ist's festgemacht, mit sieben Siegeln
Der sieben Sacramente fest gesiegelt.
Auch Indien hat drauf Anspruch, seiner Leiden
Frucht will Gott sehn; drum, Schnöder, huldge ihm.
Götzendienst.
Mit deiner Erlösung hab' ich nichts zu schaffen.
Vorsehung.
Da von des Götzendiensts falschem Besitz
Nicht kann die Rede seyn, drum, Religion,
Kehre dich nicht an sie; deine Eroberung
Um Christi willen ist längst ausgesprochen.
Götzendienst.
Mit Waffen, List und Mannschaft werd' ich's wehren.
Die unwissenden Indier, die die Sonn'
Allein anbeten, fragen nach dem Kreuze?
Religion.
Zu deinem Schrecken, eh du es vermuthest.
Götzendienst.
Leid es nicht, Vorsehung, dass sie dies Unrecht
An mir begehn; ihr Eifer ist nur Geiz.
Unter dem schönen Namen Religion
Ist es nur Gold und Silber, was sie suchen.

Vorsehung.
Um ihre Herzensmeinung richte Gott;
Wenn er durch dieses Gold, das sie begehren,
Seelen errettet, ist's des Himmels Vortheil,
Und dieser muss dem irdischen doch vorgehn.
Vorm christlichen Fernando, der den Anfang
Macht dieser Unternehmung, schweigt der Argwohn

Ein Teufel (ruft von innen).
Ich bitt' um die Erlaubniss einzutreten.

Vorsehung.
Wer ist's?

Teufel.
Der König ist's des Abendlandes.

Vorsehung.
Ich kenne dich, Verfluchter, schon; tritt ein.
(Der Teufel kommt.)

Teufel.
O heil'ges Tribunal, ewige Vorsicht,
Columbo sendest du zu frischer Qual?
Erkennst nicht lang verjährt meinen Besitz an?
O wecke nicht Fernando! lass ihn ziehn
In seine Kriege! Nie gekannte Länder
Erschliessest du ihm, und das heisst dir Recht?

Vorsehung.
Verstumme, Mund der Bosheit!

Teufel.
Christenthum?
Ja Gold und Geldgier ist es, was sie antreibt,
Spanien bedarf nicht Goldes, hat's in sich;
Lasst sie nur suchen, ich will's zu Tage fördern,
Meine unterird'schen Diener sollen's weisen;
Doch nie gesehenes Land und Meer lass du
In meinen einzigen Registern laufen,
Und handle nicht an mir mit solchem Unrecht.

Vorsehung
Diese Eroberung muss zu Stande kommen.

Teufel.
Hab' ich nicht Macht? Bin ich nicht stark und klug?
Wir treffen uns dort drüben, er und ich.
(Geht ab.)

Vorsehung.
Führ', Phantasie, ihn zum König Fernando!

Götzendienst.
So geht man um mit mir?

Phantasie.
Komm, Freund Columbo.

Columbo.
Ist's möglich, Phantasie? auf deinen Schwingen?
(Sie verschwinden.)

Imag. ¿Que es lo que piensas, Colon.
Que el compas doblas y juntas?
Col. ¿Quien eres, que lo preguntas?
Imag. Tu propia imaginacion.
Col. Pienso que el que es pobre y sabio
muere en el mundo sin fama.
Imag. Ya de la que a ti te llama
rompe la trompeta el labio.
Col. Quiero boluerme a mi tierra,
que no hallo en nadie favor.
Imag. España te ofrece honor
en acabando la guerra.
Col. La de mis desdichas sigo,
dexame yr a descansar.
Imag. Ya no te puedo dexar,
que te he de lleuar conmigo.
Col. ¿Adonde quieres lleuarme?
Imag. Asete a mi fuertemente.
Col. Imaginacion detente,
que quieres desesperarme.
Imag. Conmigo has de yr, ven tras mi.
Col. ¿A donde me precipitas?
Imag. Donde lo que solicitas
veas si ha de ser ansi.

(Llevansele en el ayre, y llevele al otro lado del teatro, donde se descubra un trono, en que este sentada la Providencia, y a los lados la Religion Christiana y la Idolatria.)

Atiende en aquesta Audiencia
de tu negocio el cuydado.
Col. ¿Quien juzga en aqueste estrado?
Imag. La divina Providencia.
Con su retorica vana
la idolatria te ofende.
Col. ¿Quien es la que me defiende?
Imag. Es la Religion Christiana.
Ya divina Providencia
la christiana Religion
al gran Cristoval Colon
ha traydo a tu presencia.

Prov. ¿Que dizes, Idolatria?
Idol. Que a mi possession me atengo.
Rel. Yo, que a pretenderla vengo,
porque de derecho es mia.
Idol. Tras años innumerabiles,
que en las Indias de Ocidente
Vino engañando la gente
Con mis errores notables.
Tu, Christiana Religion,
por medio de un hombre pobre
quieres que tu fé la cobre
estando la possession.
El demonio en ellas viue,
la possession le entregue.
Rel. quien possee con mala fé,
en ningun tiempo prescribe.
ya está muy averiguado
que desde su Redencion
me usurpas la possession,
todo lo tengo prouado.
El testamento de Christo
a la Iglesia presenté,
ella la heredera fue,
como en el traslado has visto.
Idol. Que no entiendo testamentos.
Rel. Está con sagre firmado,
Con siete sellos sellado
de los siete Sacramentos.
De la fé las Indias son,
Dios quiere gozar su fruto,
buelue le infame el tributo.
Idol. Ya no tiene redencion.
Prov. Pues de lo que está cobrado
por la falsa idolatria
no ay hablar Religion mia,
vaya a mal lo mal ganado.
Esta cenquista se intente,
que para Christo ha de ser.
Idol. Yo la pienso defender
Con armas, industria y gente.
¿Unos Indios ignorantes
que adoran sola la luz,
adoraran vuestra Cruz?
Rel. Y tan presto, que te espantes.

Idol. No permitas Providencia
hazerme esta sinjusticia
pues los lleva la codicia,
a hazer esta diligencia
So color de Religion,
van a buscar plata y oro
del encubierto tesoro.
Prov. Dios juzga de la intencion.
Si el, por el oro que encierra
gana las almas que ves,
en el cielo ay interes,
no es mucho le aya en la tierra.
y del Christiano Fernando
que da principio a esta empressa,
toda la sospecha cessa.
(Dentro un demonio.)
Dem. Licencia de entrar demando.
Prov. ¿Quien es?
Dem. El Rey de Ocidente.
Prov. Ya sé quien eres maldito; entra.
(Entra aora.)
Dem. O tribunal bendito,
Providencia eternamente.
¿Donde embias a Colon
para renovar mis daños?
¿no sabes que ha muchos años
que tengo alli possession?
No despiertes a Fernando.
Dexale andar en sus guerras,
las no conocidas tierras
andas aora enseñando
En ti caben sin justicia.
Prov. Calla boca de maldad.
Dem. No los lleva Christiandad,
sino el oro y la codicia.
España no ha menester
oro, que oro tiene en si;
sepanlo buscar allí,
que aun yo lo hare parecer
Mis subterraneos ministros
lo mostrarán. Dexa estar
la no vista tierra, y mar,
sino en solo mis registros.
No me hagas este agravio

nisch-maurischen Emirats, Unterwerfung und rührend ergreifender Abschied von Granada.[1])

Prov. La conquista se ha de hazer.
Dem. Y yo no tengo poder,
no soy fuerte, no soy sabio.
(Vayase el demonio.)
Vaya en buen hora que allá
nos aucudremos yo y el.
Prov. Ve Imaginacion con el
Donde el Rey Fernando esta.
Idol. Bien tratas la idolatria.
Imag. Vamos amigo Colon.
Col. ¿Que es esto, Imaginacion
es possible que ires mia?
(Vanse y cierrase el trono.)

1) „Leb wohl, berühmtes, herrliches Granada,
Du Spaniens Lorbeer, der den Wipfel birgt
Im lichten Schneeglanz der Sierra Nevada,
Die doch von vielem Blut steht roth gefärbt.
Leb wohl, mein Albaicin, geliebte Alhambra,
Leb wohl, Generalife, o meine Heimath!
Des Himmels Zorn hat mich aus dir verbannt
Und dich dem Christenthum dahingegeben.
Vom höchsten Thurm bis in die Tiefen nieder
Seufzt nun die Noth, mein Elend zu beweinen,
Was sonst in meinem Glück sich warm gesonnt.
Kleinfürst schilt mich die Welt bis diesen Tag,
Doch klein soll mich die Welt nicht fürder nennen,
Dem ein so grosser Schmerz im Busen wüthet."

A Dios famosa e inclita Granada
Laurel de España que su frente cierra
blanca y hermosa en la nevada sierra,
bermeja ya, de sangre derramada.
A Dios el mi Albaycin, y alhambra amada
à Dios Generalife, a Dios mi tierra,
que ya de vos la embidia me destierra
que se ha juntado a la Christiana espada.
De la torre mas alta a lo profundo
gima tu pesadombre, a quien suplico
Llore mi mal si le alegró mi dicha,
Si el Rey Chico hasta aqui me llama el mundo
No me llame de oy mas el mundo chico
pues ha cabido en mí tan gran desdicha.

Wir sind wieder im Palastsaale zu Toledo, und aber- und abermals setzt Colon seinen Entdeckungsplan, diesmal dem ihm wohlwollenden Grossschatzmeister, auseinander, um letztgültig den ersten Act mit seinem dem katholischen Königspaar vorgetragenen Anerbieten einer „neuen Welt" zu schliessen, behufs deren Entdeckung er vom Könige Fernando die verlangte Geldsumme von 19,000 Ducaten angewiesen erhält, begleitet von Königin Isabels Vertrauenszuspruch und Reisesegen.[1])

Des zweiten Actes erste Scene spielt auf dem Verdeck des Admiralschiffs. Sie stellt die gegen Colon ausgebrochene Meuterei dar. Seiner Zeit ein dramatisches Schaustück von kühner Neuheit, die noch als Nachahmung[2]) auf der Berliner Hofbühne „packte". Nicht minder originell ist die nächstfolgende auf „einer Insel" der neuen Welt von den Eingebornen gespielte Scene, die erste wohl dieser Art, an Colorit und Charakteristik bewundernswerth. Ein Hochzeitslied, gesungen und gesprungen von Indianerinnen, begrüsst des Häuptlings Dulcankeljin und Tacuana's Vermählungsfeier.[3]) Der Häuptling Dulcan hat einem

---

Nur Othello's Abschied von seinen Waffen, Kriegsruhm und Trophäen greift rührend mächtiger und schöner an's Herz, weil sein Lebewohl aus einem wahnverstörten und doch heroischen Herzen hervorbricht.

1) Isab. „Ein so begeistertes Verlangen muss
Der Himmel, mein' ich, sichtbarlich begünst'gen
Und mein Rath ist, dass er die Reise wage."

2) In Werder's „Columbus" dehnt sich diese Verdeckscene zu einem ganzen wirkungsvollen Act aus.

3) „Heut im schönen Schein der Sonne
Heut im Sonnenschein,
In der schönen Morgensonne,
Heut im Sonnenschein,
Da verbinden sich in Wonne
Heut im Sonnenschein
Dulcankeljin und Tacuana
Heut im Sonnenschein.
Phöbus er und sie Diana
Heut im Sonnenschein,
Dem Caziken, unsrem Schönen,
Heut im Sonnenschein

andern Caziken, dem Tapirazá die Gattin, Tacuana, gewaltsam entrissen, die ihren Hass gegen den Tyrannen in ihrem, dem rechtmässigen Gatten verpflichteten Herzen verschliesst. [1]) So charakteristisch der gegen Recht und Gesetz stumpfe Gewaltsinn des wilden Rothhäuters ist, hätte Lope doch an seine nationalstolze Dichterbrust demüthiglich schlagen müssen, in Erinnerung so manches seiner Landesfürsten, insonders König Pedro's I. von Castilien, der solcher Raubacte mehr denn einen ausführte, und noch obenein mit dem Blute der Ehemänner, deren Frauen Pedro I. entrafft und geschändet, sich tätowirte. Auf welcher Seite, patriotisch-hochsinniger Colon-Dichter, der Caziken-wilde Blut-

---

Soll sich unsre Braut gewöhnen
  Heut im Sonnenschein,
Sey das Paar und unsre Feier
Heut im schönen Schein der Sonne,
  Heut im Sonnenschein."

Oy que sale el sol divino,
  Oy que sale el sol:
Oy que sale de mañana,
  Oy que sale el sol:
se junta de buena gana
  Oy que sale el sol:
Dulcanquellin con Tacuana,
  Oy que sale el sol:
el, Febo, y ella Diana,
  Oy que sale el sol:
ya esposa de tal esposo,
  Oy que sale el sol:
Consagre el canto famoso:
  Oy que sale el sol divino,
  Oy que sale el sol.

1) Tacuana (für sich). Wehe mir,
Wenn ich wie mir das Herz spricht, reden wollte!
Verstellung zügle des Tyrannen Wuth,
So lang das Glück ihm beisteht, nicht das Recht.

Toc. Oy de mi
Si como quisiera hablara.
Dissimulad coraçon
la fuerza de este tyrano,
mientras que tiene la mano
mas ventura que razon.

götzendienst verderblicher rasete: diesseits oder jenseits der Säulen des Hercules, ob bei den Pedro's I. und Felipe's und deren Vicekönigen in der neuen Welt, oder bei den Dulcankeljin's und sonstigen Häuptlingen der kupferfarbigen Menschenfresser Westindiens — dies möchte dein erfindungsreicher, von Ruhmesglanz deines Volkshelden gesättigter Komödienpinsel nicht genugsam erwogen haben, du grösster aller spanischen Nationaldichter! Den wilden Tapirazá, den lässt du vom Gebirge mit einer Keule bewaffnet hervorbrechen, um den an ihm und seinem Weibe begangenen Gewaltraub zu rächen, oder zu sterben zu seines Weibes Füssen. [1]) Es wird sich offenbaren, ob du in ähnlichem Sinne deiner Pedro's und anderer spanischer Caziken Helden-Comedias gedichtet hast. „Ergreif' ich dich" — schnaubt der wilde Hahnrei-Häuptling, Tapirazá, über den wilden Eheschänder, Dulcan, die Keule schwingend, die Pedro I. über die von ihm beschimpften Gatten schwang:

„Ergreif' ich dich, schleudr' ich dich an den Boden,
Dass du der Erde Mittelpunkt durchstichst
Und auf der andern Seite kommst zu Tage!" [2])

Als dein eigener Gegenfüssler, als König Pedro I. von Castilien! So schnauben aber, du Stromesurne, wie des goldreichen Tajo unerschöpflich strudelnder Komödien-Goldkrug! — so grollen deine Comedias die hunnischen, buhlsüchtigen, mörderischen Blutkaziken nicht an.

---

1) „Doch ich fürchte mich nicht und hier steh' ich!
Zu Füssen meines Weibes will ich sterben.
— — — — — — — — —
Kämpf' mit mir
Um diese Keule!" . . .
Peró no he temido yo,
que aqui me tienes presente.
Donde solo a morir vengo
a los ojos de mi esposa . . .
juega conmigo esta maça . . .

2) Si te coxo he de arrojarte
de suerte al centro profundo
que has de atravesar el mundo,
y pastar de la otra parte.

Den Keulen-Zweikampf trennt der Entdeckungsschrei von aussen: „Land! Land! Land!" Land — dessen iberische Gegenfüssler sich vor den seinigen dadurch auszeichnen, dass sie zugleich mit den Menschen die Länder fressen; Menschenfresser und Länderfresser auf Einen Bissen, unter frommen Anrufen: „Heilige Maria!" „Heiliger Johannes!" „Heiliger Petrus!" Dahin verständigt denn auch Kazike Dulcan den Indianer Aute, der dahergerannt kommt, meldend in keuchender Eile von scheinbaren „Häusern", die als Thiere in Bewegung sind, in deren Innerem Leute hausen, „die auf dem Kopf und selbst in den Gesichtern führen Busch- und Haarwerk." „Unwissender" — belehrt ihn Dulcan:

„Unwissender, was sagst du? Das sind Fische,
Fische, die brüllend durch die Insel ziehn,
Um sich mit Menschenfleische zu ersätt'gen;
Sie haben jene Leute eingeschluckt,
Die jetzt in Angst nach ihren Göttern rufen
Und wegen Ueberfrasses sie an's Ufer
Ausspeien, jedesmal mit mächtigem Donner,
Der ihnen aus dem Eingeweid hervorbricht."[1])

Die von den hölzernen Walfischen ausgespieenen weissen Buschmänner und Heiligen-Anrufer beim Verschlucken ganzer Erdhalbkugeln treten nun auf. Die Indianer stieben entsetzt davon. Colon's Bruder, Bartoloméo, fällt sogleich über das von Cristoval als „Land! O erwünschtes Land!" begrüsste Eiland her, um es, wie das Raubthier seine Beute beleckt, unter Küssen zu verspeisen.[2]) Colon pflanzt das ihm vom Pater dar-

---

1) ¿Ignorante, que dizes?
Peces son, peces que braman,
que andando por essas islas
a hartarse de carne humana,
Se han comido aquessos hombres
que a vozes sus dioses llaman.
y con la gran pesadombre
los vomitan en la playa,
dando un trueno cada uno
que arrojan de las entrañas.

2) Bartol. „Ich küsse dich,
Geliebte Erde!"

gereichte Kreuz auf: „Dies soll der Leuchtthurm seyn, der dieser Welt ein neues Licht entzündet.“ [1]) Ach! an's Feuer denkst du nicht in deiner Taubenunschuld, Colombo! an's Scheiterhaufenfeuer, das die spanischen Patres mit Christi Marterholz wie mit einem brennenden Holzscheit anzünden werden! Colon, Pater Buil, Bartoloméo und die Andern überbieten sich in verzückt poetischen Apostrophen an das Kreuz. [2]) Durch die Kreuzeserhöhungs- und Aufrichtungsfeier bricht die Indianerin Palca, die mittelst Zeichen, begleitet von gutem a parte gesprochenen Spanisch, sich mit den „schönen, liebreichen Männern“ [3]) verständigt. Zunächst verhandelt die Zeichensprache

Bartol. yo te beso, amada tierra.
1) Colon. Padre dadme aquessa Cruz,
que aquí la quiero poner,
que este el farol ha de ser
que dé al mundo nuevo luz.

2) Colon. — — — „Glorreich Bett,
Worauf genagelt uns der Gottmensch starb.
Du bist das Lichtpanier wider die Sünde . . .
Pater. Du Mast des schönen Schiffes unsrer Kirche . . .
Bartol. Du heiliger Stab Mosis, der dereinst
Das rothe Meer getheilt, Leuchthurm und Compass! . . .
Arana. Du grüner Siegeslorbeer vom Haupte Christi . . .
Du Gold, inmitten aufgestellt der Schlacken
Schnöder Abgötterei“ . . .

Und dessen heiliger Dienst entweiht ward durch schnöde Abgötterei, getrieben mit dem die grössten Gräuel und Frevel übergleissenden Goldgötzen!

Col. Cama ilustre donde Dios
hombre murio echado en ella . . .
Frad. Arbol de la nave hermosa
de la iglesia.
Bart. Vara de Moysen divina
que dividio el mar bermejo
farol, norte, luz, espejo . . .
Ara. Verde laurel de victoria
de la cabeza de cristo . . .
Oro en medio de la escoria
deste falsa idolatria . . ,

3) hombres hermosos — amorosos,

über Essen und Trinken. Palca versteht sich auf's Tischlein deck dich. Colon gewinnt ihre Gastfreundschaft durch jenen seitdem so erfolgreich bewährten Wilden-Köder und Angelhaken: Spiegelchen, Schellen, Glaskorallen, wofür die Farbigen den Weisshäutern Grund und Boden, ganze Ländergebiete, Welttheile sammt edlen Metallen und Edelsteinen hingeben, Seel' und Seligkeit in Kauf: wie ja die Spiegel-, Schellen- und Glasperlentauscher selber für ähnliche Sächelchen auch ihr Gut und Blut, ihre Seel und Seligkeit, ihre Menschenwürde, Menschenverstand, Freiheit und Gewissen den Patres preisgaben. Gegenfüssler, wilde oder cultivirte — beim Licht besehen, ist der Unterschied nicht gar gross. Beiderlei Gegenfüssler sehen sich im Pater-Spiegelchen vierbeinig und ergötzen sich am Anblick, wie Palca. Der wilde und civilisirte Gegenfüssler, Beide schütteln die Schelle vor den Ohren und freuen sich des Glöckchens, wie der Maulesel, und greifen, wie dieser, noch eins so frisch in's Geschirr, oder fallen gar, wie das Lama der Peruaner, beim Klingeln auf die Kniee. Und die Glaskorallen? Seht doch den Buddhadiener, ob er nicht die Betkorallen seines Rosenkranzes so stillentzückt durch die Finger schlüpfen lässt, wie seine Gegenfüsslerin, Lope's Indianerin, Palca, die Glasperlen der schmucken, ihr vom Pater gereichten Handwurzelschnüre! Kaum entfernen sich die Entdecker der neuen Welt, sind auch schon die Indianer furchtsam neugierig herbeigeschlichen und staunen verblüfft das aufgerichtete Kreuz an. Dulcan erblickt darin den Pflock, woran die „Ausgespienen" ihre „Meereshäuser" (die Fische) festbinden. Aute möchte es lieber für ein Wahrzeichen halten, „den Sonnenlauf am Schatten zu erkunden, den wahren Mittag ihres Lichts zu finden." [1]) Deutungen, wie man sieht, mit christlich-mystischen Anspielungen auf das Kreuzessymbol, die sich wunderlich genug im Munde von wilden Indianern ausnehmen; für die spanisch parallele Doppelsichtigkeit aber keineswegs wunderlich, sondern rechtgläubig wunderhaft und wunderglaubwürdig, womit

1) Ante pienso que es señal,
para en su sombra entender
del sol el curso, y saber
de la luz el medio igual.

hinwiederum des Kaziken Dulcan Aufforderung an seine Indianer: das Kreuz zu Boden zu werfen, recht gut verträglich und vereinbar. Es fallen darüber einige Flintenschüsse von aussen. Die Indianer stürzen vor Schreck zu Boden, und bekehren sich augenblicks, mit Ansprachen an's Kreuz, die den vorhin von den spanischen Verherrlichern desselben abgehaltenen Adorationen an frommpoetisch inbrünstigen Gleichnissen nicht nachstehen.[1] Nun bringt ihnen Palca die von den „liebreichen" Fremdlingen dargebotenen Geschenke: die Schellen — an Hand- und Fussschellen denken dabei die rothhäutigen Naturkinder nicht entfernt. Fällt doch Kazike Dulcan, beim Erblicken der niedlichen Schellen, in ein Wonnetänzeln, wie der Monostat in der „Zauberflöte" bei Papageno's Klingelkasten.[2]) Die Spiegel, „o Himmel!" — Sie sehen sich, beim ersten Blick auf's Glas, zu doppelsichtigen Spaniern; Jeder sich selbst parallel und doppelt, und Jeder zugleich die Anderen! Dabei über-

---

1) Tacuana. . . . Du heilges, du schönes Holz! . . .
Wir alle sind bereit, dich anzubeten.

Dulcan. Schon auf den Knieen liegen wir vor deiner
Unfassbaren Majestät, du, reicher, süsser,
Als jedes Zündholz, würdig, dass der Phönix,
Der bis zur Sonn' auffliegt, auf dir still sitze . . .
(„in Dir ende", in Deiner Gluth sterbe und wieder auflebe.)
u. s. w.

Tac. Palo santo, palo hermoso . . .
Que ya todos te adoramos

Dulc. Ya de rodillas estamos
a tu Magestad inmensa,
Palo mas rico y suave
Que el cinamomo y canela,
digno que el Fenix, que buela
hasta el sol, en ti se acabe.
Ansi fenesca su vida
en ti madero famoso,
y de tu fuego oloroso
nasca otra vez consumada

2) „Seht an! Lass klingen! O welch süsses Ding!"
Suena a ver, que linda cosa.

rascht sie Colon mit seiner Mannschaft. Flugs retten sich die wilden kupferfarbigen Tauben auf die nächsten Felsen. Die Spanier kirren und locken sie wieder heran; der Pater mit dem Kreuz [1]) als Stellholz im Taubenschlag. Colombo hat seinen Plan bezüglich der wilden indianischen Tauben schon gefasst: „Von diesen, denk' ich, zehn einzufangen, einzuschiffen, sodann Thier und sonstige Vögel, was hier des Ungewohntesten sich darbeut.“ [2]) Thiere und Vögel — Lumperei! Gold! Gold! gesticuliert der Mitargonaute Pinzon den Indianern vor, bis zum Fingerkrampf. Land! Land! Gold! Gold! ist des Steuermanns Pinzon Raubvogelschrei; das goldene Vliess, dies nur ist der spanischen Argo Fahrtpreis und Ziel, dessen Abbild in kolossalstem Maassstab das westindische Kolchis, die neue Welt, darstellt, wie Iberiens Conterfei, dem Strabo zufolge, eine Stierhaut ist, deren Tajo-Vergoldung aber nicht so stichhaltig, wie des Flusses Paktolos am Kolchischen Vliesse erprobte Durchgoldung. Drum schreit und gesticuliert Pinzon immer eifriger nach Gold [3]), und Colon nach Land. [4]) Argonaute Arana springt ellenhoch vor Vergnügen „über das Gold, das Colon ausführen wird.“ Colon's

---

1) „Vorstellen will ich ihnen unser Kreuz;
Bereits beginnen sie es anzubeten . . .
— — — — — Welch offenbares Wunder,
Dass hier die wilden Thiere, blind und stumm, es
Bereits verehren!“

Frade. Mi Cruz les quiero sacar,
ya la empieçan a adorar
— — — — —
que milagro tan patente,
que estos animales rudos
la adoren ciegos y mudos . . .

2) Diez de estos pienso llevar.
Llevaré animales y aves
Los que aquí estrañas huviere.

3) Colon. Du meinst wohl Gold?
Pinzon. Nur dieses.

4) Colon (gegen die Indianer gewendet.)
Giebt's weiter hier auch Land noch? . .
Ein grosses Land muss es noch geben.

Gegenversicherung: „des Volkes Erlösung ist mein höchster Schatz“ [1] — ist sie eben so lauter, so goldrein und ächt, wie Arana's Freudensprung? Der grosse Münzwardein und grösste spanische Nationaldichter, Lope, betont seiner Weltentdecker Hauptmotiv, die propaganda fides, zu nachdrücklich, um nicht an die Aechtheit zu glauben. Andrerseits mischt er wieder so viel kupferhaltigen Beischlag in Colon's Glaubensgold, dass sich dieses letztgültig doch und aberdoch mit wirklichem Erdgrubengolde als irdischer Schlacke versetzt, ausweist. Dem glaubens- und bekehrungseifrigen Entdecker der vermeinten Goldküste am Ostrande der grossen Tartarei missfällt blos das Eine, dass Pinzon gar so voreilig nach Golde verlangt [2]), und dass er nach den inzwischen von einem Indianer herbeigebrachten Goldbarren gar so gierig greift. [3]) Und der kurze Meinungsaustausch gar zwischen dem Pater und dem Mitargonauten Terrazas!

Pater. „Du küsst das Gold?
Terrazas. Ja, während Du bekehrst.“ [4])

Das Gastmahl ferner, das Kazike Dulcan seinen gold- und länderhungrigen Entdeckern im königlichen Zelte bereiten lässt:

„Aute, stich mir vier der Knechte ab,
Doch von den fettesten, die aufzutreiben,
Mit andrer Waldeskost bring sie gebraten
Zu Tisch uns.“ [5]) —

Und wenn wir endlich, feinen Ohres, auf das hinhorchen, was zwischen den Zeilen von Colon's, den zweiten Act schliessen-

1) La salvacion desta gente
es mi principal tesoro.

2) De que lo pidas tan presto,
me pesa.

3) Tomad con menos codicia.

4) Fr. Que besas las barras?
Terr. Sí,
Mientras les dizes la fee.

5) Mata Aute quatro criados
de los mas gordos que hallaras,
y entre siluestres manjares
los pon en la mese assados.

den Worten leise klingt, so ist es schier, als töne es von den geisterhaften Hämmerchen der Bergmännlein in den Goldgruben der neuen Welt; wo es nicht gar das allerfeinste Goldschmiedegetön der Kobolde der spanisch Lope'schen Ironie ist, ein kunstheimlicher Tick des spanischen Geistes, der am hellsten in den Meisterwerken des Cervantes, und auch schon in den Poesien des Erzschalkes und Erzpriester von Hita, und behutsamlichst in Situationen verschleiert in den Komödien ihres Compositionsverwandten, grossen Kunst-Nationalitätsgenossen und Genies, in den dramatischen Kunstwitzesspielen Lope de Vega's anklingt, absichtslos, wenn man will, unwissentlich vielleicht: gleichwie Elfenglöcklein an der Blumenmütze von Oberon's winzigem Hofschalk, ja dass es fast nur ein inneres Ohrenklingen des zwischen Scherz und Ernst spielerisch dichtenden Geistes scheinen könnte. [1])

Schwingt dieser ironisch-traumhafte Ton nicht auch in der ersten Scene des dritten Actes nach, wo Colon mit seinen westindischen Entdeckungsproben, den kupferhäutigen Insulanern und anderem Gethier und Gevögel, bereits abgesegelt ist nach Spanien? Bebt der leise Schalk- und Spottton nicht im Gespräche der beiden, unter Oberbefehl von Colon's Bruder und Stellvertreter, Bartoloméo, auf der Insel Hnanahar zurückgebliebenen Spanier, Arana und Terrazas mit goldenem Ausklange nach? [2])

---

1) Col. „Heut, Himmel, heft' ich meinen festen Glauben
An diese zweite neue Welt. Dir Spanien,
Hinüber bring' ich sie!
Alle. Hoch! Neue Welt!“
Col. Cielos oy fundo
La fee en otro mundo nuevo.
España, esto mundo os llevo,
nuevo mundo.
Todos. nuevo mundo.

Hoch das weltgrosse goldene Vliess, das der katholische Jason „Dir, Spanien“, zu Füssen legt, als neuweltliches Emblem für die abgescheuerte Tajovergoldung deines ursprünglichen geographischen Abbildes: der Stierhaut.

2) Terraz. „Ja die Goldgier,
Von der ein grosser Dichter sagt, es sey
Kein Alter, keine Schranke, die sie nicht

Und tönt er nicht gar wunderlich auch in der Anschlussscene zwischen den zwei spanischen Weltwindbeuteln und der schönen kupferbraunen Häuterin, Tacuana, nach, die ihre Bitte, sie „vom tyrannischen Kaziken“ zu befreien und ihrem Gatten zurückzugeben — mit einer Anbetung des Kreuzes, einer Andacht

Sich unterwürfe, heute unterwirft
Alles der Schatz der neuen Welt . . .
Arana. Du hast ganz recht, und merk dir, dass das Gold
Chimäre ist, gleichwie des Cid Goldkisten.*)
Zum Teufel, wer zwischen Toledo und
Madrid dich hätte!
Terraz. In Sevilla wär' es
Am rechten Platz bei Austern und Oliven . . .
Gott gebe, dass wir in die Lage kommen,
Um unsrer Schätze froh zu werden; hier
Sind sie zu wenig nütz.
Arana. Und sind wir dort,
Wird sich der Geiz zurück nach hiesigem sehnen.“

Terr. La golosina del oro,
de quien deze el gran poeta,
que no ay edad, ni decoro
que no sugete, oy sugueta
del nuevo mundo el tesoro . . .
— — — — —
Ara. Teneys razon, y adverti,
que está en fé este oro, o quimera
Como las arcas del Cid
pese a tal quien lo tuuiera
entre Toledo, ó Madrid.
Terr. Razonable era en Sevilla
entre azeituna y ostion (ostra)
— — — — —
Quiera Dios que buelta demos
dond el tesoro gozemos
que aqui poco gusto da,
Ara. y quando estemos allá
lo de acá codiciaremos.

Ein Schlaraffenland hat Columbus, ein Eldorado, den spanischen Büsslingen entdeckt! Dieses Pudels Motivkern kam von vornherein zutage.

*) Mit Steinen gefüllte Kisten, die, erzähltermassen, der Cid als goldgefüllte zween Juden angeschwindelt. Gesch. d. Dram. VIII. S. 315. 1.

zum Kreuze [1]), einleitet, als wollte der Dichter das heilige Nebenmotiv als Schlagschatten über jenes frivole Kernmotiv seines Zeitalters werfen? — Terrazas erbietet sich zum Erfüller ihrer Bitte — aber mit welcher reservatio mentalis, richtiger mentula? Neiget doch nur das feine Satyrohr, das den Koboldstimmchen zwischen den Zeilen zu lauschen versteht, und horchet! [2]) Wie trefflich weiss die schöne Wilde, die Tacuana, die das Spanische im Zwischenact erlernt hat und nun fertig spricht, und schon ganz als Spanierin denkt und fühlt, unbeschadet der Andacht zum Kreuze, wie trefflich weiss diese zwischen den Zeilen in Terrazas' Seele zu lesen! Unvergleichlich fertiger, als er in ihrer

---

1) „Das Kreuz, das der gebenedeite Mönch (Padre Buil)
Uns predigte —
Werd' angebetet, von Haiti an bis
In's schöne Chile hin, von allem Volk!
Das Herz stärk uns die Messe, der wir harren!"
(u. s. w.)

Tac. y la Cruz que nos predica
aqueste bendito Monge
que la truxo en sus espaldas
por la redencion del orbe
Desde Hayti a la hermosa Chile
generalmente se adore
y la Missa que esperamos
muena nuestros coraçones.
— — — — —
Ara. ¿Donde la barbara llevas?

2) Arana. Wohin willst mit der Wilden du?
Terraz. Die Liebe
Erbarmt sich meiner Noth.
Wohin denn, denkst du
Als wo ich meiner kranken Lust kann fröhnen?
Bin ich aus Fleisch denn oder aus Erz gegossen?

Terr. Amor mis quejos soccorre.
Donde quieres que la lleve,
sino a lugar que la gozen
mis necesitados braços
¿soy yo de carne o de bronze?

Seele.[1]) Wie Terrazas mit Tacuana, so schnäbelt gleich darauf Arana mit Palca. Terrazas geht indess noch weiter: er bindet dem Dulcan, Kaziken von Gwanahani, den asturischen Bären auf, dass Tapirazú mit seiner Gattin, Tacuana, nach Haiti entflohen, und verspricht, die Schöne ihm wiederzubringen, wenn er, Dulcan, den Christenglauben annimmt und spanisch-katholisch wird. Was meint man zu dieser Zwischenzeilen-Musik? Oder wäre auch dies blosses Ohrensausen vom

1) „Fürwahr, der Spanier ist doch wohl kein Gott,
Denn mein Gemüth weiss er nicht zu errathen,
Da ich doch schmacht' um seine Lieb' allein.
Mit aufgeputzten Lügen trat ich vor ihn,
Nur ihm ergeben, dass er weg mich raube.
Er denkt gewiss er thue mir Gewalt,
Und lohnt mir mein gefährlich Wagstück nur."

Tac. Basta que aqueste Español
no es Dios, pues que no conoce
el pensamiento que traygo
perdida por sus amores.
que con aquesta invencion
fingiendo tales razones
vengo a sus braços rendida
porque ansí me lleve y robe.
El piensa que me haze fuerça,
y amor sin fuerça me pone
donde descanse mi pena . . .

Aus einer Conjunction der Gestirne Venus und Mercur leiteten die damaligen Astrologen, die Astrologen des europäisch-amerikanischen, des westöstlichen Divans, die Lustseuche her. Bekanntlich hat dieselbe auf der Insel Haiti, dem Geburtseiland der schönen kupferbraunen Tacuana, ihren Ursprung, und gleichfalls infolge einer Conjunction von spanisch-italienischer Lepra und Otahaitisch localem Lustgift. Sollte es denn gar so absonderlich klingen, und sollten wir nur unser eigenes Ohrenklingen zwischen den Zeilen Lope'scher Composition — ja nicht Intention! — vernehmen, wenn wir die dramatisch-komödische Ahnmutter jener beiden genannten Conjunctionen, der astrologischen und pathologischen, in der Conjunction des spanischen Lazarus, Terrazas, mit der Otahaitischen kupferrothen Kypris*), Tacuana, begrüssen?

*) Kypris bedeutet „Kupferinsel".

Windfang in der Ohrenmuschel?[1] Pater Buil vollzieht die Bekehrung auf Haiti und liest der Indianerin die erste Messe. Auf Gwanahani vertritt der Conjunctionist Terrazas den Pater, erzählt dem Kaziken, Dulcan, die Schöpfungsgeschichte, Luci-

1) Terr. Doch geb' ich Dir mein Wort, ist erst die Messe
Gelesen, dann steh' ich mit Feuer und Schwert
Bereit zur Hülfe Dir, bei meiner Ehre!
Dulc. Und Du versprichst das Weib mir einzufangen?
Terr. Dir bring ich sie!
Dulc. Damit ist's gut, Rodrigo,
Und mehr kein Wort. Wann kommt der Pater an?
Terr. Ich glaube, dass er morgen hier seyn wird.
Dulc. Und Messe lesen?
Terr. Freilich.
Dulc. Mich verlangt
Gleich lebhaft, ihn zu sehn und sie zu hören.
Komm und gieb an, wie den Altar man schmücke.
Terr. Du thust's zu Gottes Ehr.
Dulc. Ich bin's schuldig.
(Ab.)

Terr. Y mi palabra te doy,
que la missa celebrada
Con mi rayo y con mi espada
te ayude a fé de quien soy
Dulc. ¿Que la palabra me das
de cobrar mi esposa?
Terr. Digo
Que la traeré.
Dulc. Pues Rodrigo,
essa me basta y no mas.
¿Quando el Padre viene?
Terr. Creo
que estará mañana aquí.
Dulc. ¿Y dirá la Missa?
Terr. Si.
Dulc. Verle y oyrla desseo.
Ven y darás la instruccion
del altar del sacrificio.
Terr. Llorás a Dios gran servicio
Dulc. No es poco en esta occasion

Miscet sacra profanis – und so, dass es der Verfasser des 'Candide' nicht besser könnte!

fer's Sturz, des Weltverderbers, beider Welten, der alten und neuen [1]), und die durch Christum bewirkte Erlösung. Die Bekehrungs-

1) — „Dieser seinem Gott Abtrünnige
Hasst seit dem Tag die Menschheit und sinnt nur,
Wie lügnerisch er sich zum Gott aufwerfe,
Und da ihm unter euch besserer*) Vorschub ward,
Spricht er zu euch und nennt sich euren Gott.
Und so betrügt er euch, so weit ihm möglich.
Er kriecht in eure Götzen — — —
— — — — — — — — — Doch Christus
Betrübt es, dass der unter euch regiert,
Da er sein Blut am Kreuz für euch gelassen.
— — — — — — — —
— — — — — Darum befahl er
Dem allerchristlichsten und weisen König
Ferdinand von Spanien, dass er euch Columbo
Zusend', euch seinem Glauben zu erwerben . . .
Dulc. Weitläufig und verwickelt und sehr schwierig
Scheint mir das Alles. Lasst den Pater kommen,
Dass wir die Sache gründlicher erörtern . . .

Este rebelde a su Dios
desde entonces odio tiene
á los hombres, y procura
ser dios engañosamente.
Y assi como entre vosotros
mas ocasion se le ofrece,
os habla, os dize que es Dios,
y os engaña quanto puede.
Metese en estas estatuas . . .
Pues condoliendose Christo
de que entre vosotros reyne,
que le costasteys su sangre,
en la Cruz, muerta la muerte;
Al Rey Fernando de España.
Christianissimo, y prudente,
manda que a Colon embie
este que a su fé os conuierte . . .
Dulc. Muy largo é intricado, y muy dificil
todo esso me parece, venga el padre
y trataremos con espacio desso . . .

*) bĕssērer — o belzebubischer Alexandriner!

predigt hält Terrazas, unangefochten von dem Gold- und Lustteufel, der ihm — und vielleicht schon als Lustteufelseuche — in den Knochen spukt. Mittlerweile ist Pater Buil nach Gwanahani zurückgekehrt. Bartoloméo erwartet den Kaziken Dulcan bei der Messe, der, allein geblieben, nachstehendes bedeutsames Selbstgespräch ventilirt:

Dulcan. „Verwirrt bin ich; mein Ja klingt mir wie Nein,
Was soll ich thun? Soll meinen Ongol[1]) lassen
Für diesen fremden Christus, den Gottmenschen,
Den span'schen Gott? Soll Mond und Morgenstern,
Die Nacht, den Tag, Himmel und Sonne lassen?
Und lass' ich sie, weiss ich mir keinen Grund,
Dass ich ihr Licht lass' und dies Kreuz verehre,
An dem ihr Gott gelitten. — — —
Unmöglicher ist nichts als alten Glauben
Verlassen und unsre furchtbar mächt'ge Sitte. — — —

(Der Teufel tritt auf in Indianergestalt und fasst Dulcan bei der Schulter.) „Wohin“ — brüllt Teufel Ongol den Kaziken an —

„Wohin willst Du?
Dulcan. Zur versprochnen Messe.
Teufel. O, wie so lächerlich erscheinst Du mir
Mit dieser Lügenfreundschaft! Die begehren
Nur Gold von Deinem Indien und sie stellen
Sich heilig, spielen hier die Christendemuth;
Inzwischen kommen Andre an, die euch
Sämmtliche Schätze aus dem Lande schleppen,
Jener Andre[2]) ist ja schon in Spanien.“

Den noch unschlüssigen Dulcan schleudert der indianische Goldteufel oder Gold-Ongol mit der Nachricht, dass ihm sein guter Freund und Bekehrer, Terrazas, die Tacuana geraubt „und heute sie in seiner Hütte erkannt“, in das Kaziki'sche Höllenfeuer eifersüchtiger Wuth, so prellschwunghaft, dass Dulcan noch fürchterlicher als Teufels-Ongol brüllt:

„O schnöd, unmenschlich Volk! erbarmungslos,
Unter euren Glaubensfetzen schlecht verhüllt!

1) Götze. — 2) Colon.

O Spanier, ihr Verräther! — Waffen, Leute!
Indianer zu den Waffen! [1])

Man nenne den Columbus-Dichter, der sich bis zu dieser historisch-psychologischen Kühnheit des widerwillen vom seelen- und geschichtskundigen Wahrheitsgeiste entflammten und hingerissenen Genius emporgeschwungen hätte! Fände sich ein solcher deutsch-protestantischer, überhaupt freigeistischer Columbus-Dichter, dann wäre ein solches psychologisch-historische Pathos eben kein Ausbruch dichterischer Kühnheit und dichterischen Genie's; denn ein sothaner Columbusdichter spräche ja nur, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, und träfe auf die schönsten Schallhöhlen und Röhren in den Schädeln seines Publicums. An-

---

1) Que haré, dexaré mi Ongol
por este Christo estrangero,
Dios hombre, y Dios Español . . .
Pero si lo dexare
aunque la causa no se
de que auenture su luz
por esto que llaman Cruz,
en que su martyrio fue . .
No ay cosa mas impossible,
que dexar la antigua fee,
y a la costumbre terrible . . .
— — — — —
Dem. ¿Donde vas, Dulcan? detente . . .
— — — — —
Dulc. A la Missa prometida.
Dem. O que gracioso que estás
Con esta amistad fingida.
Estos codiciando oro
de tus Indias, se hazen santos
fingen Christiano decoro
mientras vienen otros tantos,
que lleven todo el tesoro.
Que ya el otro llega a España . . .
Dulc. O gente vil inhumana
fuera de piedad desnudas
Con pieles de ley Christiana.
O Españoles, o traidores
¡Armas gentes, Indios alarma!

ders liegt die Karte bei Lope; bei einem spanischen Bühnendichter jener Zeit, bei einem erzkatholischen, kirchlichfrommen, orthodoxgläubigen spanischen Dichter wie Lope, dessen oft bis zum Fanatismus erglühter Kircheneifer gelegentlich wieder mit dem übermächtigen Genie, wie mit der vom Gottesschütteln des Wahrsagergeistes überwältigten und schäumenden Pythia, durchgeht. Alsbald freilich und endgültig erschrickt das durchgegangene Genie eines noch so grossen Poeten, der im Grunde des Herzens immerhin Dichter-Pfaffe bleibt — sein Genie erschrickt und erzittert vor der eigenen Kühnheit, wie ein scheugewordenes und plötzlich zum Stillstand gebrachtes Pferd. Ein solches Genie kriecht gleich wieder zu Kreuz, und derselbe poetische Feuergeist, der vermöge einer instinctiven oder inspiratorischen Compositionsliste sein göttlichstes Pathos dem Teufel in den Mund legt — derselbe Feuergeist beschwört, wie hier, in seiner orthodoxen Glaubensangst sechs Teufel in den Tempel vor den Altar mit einem Kreuze darüber, und lässt den Obersten der sechs Teufel, beim Zusammenstürzen aller Götzenbilder im Tempel, sich krümmen und ein Sonett heulen, das mit dem Vers beginnt:

„Besiegt bin ich, du siegtest Galiläer!“ [1])

Und, nachdem die Teufel verschwunden, und der Kazike Dulcan, mit Terrazas im Kampfe, Keule gegen Schwert — in den Tempel eingedrungen, da lässt ein Dichter wie Lope das eigentliche, von keinem Columbusdichter, ausser ihm, geahnte Kernmotiv der Entdeckungshelden in den Columbus-Dramen seinen Kaziken noch einmal, wie einen Kehrreim, von sich schnauben:

„Mit falscher Lehre und mit Lügengöttern
Kommt ihr, um Gold und Weiber nur zu rauben!“ [2]) —

Mit welcher Palinodie löst sich nun das von selbst ob seiner Vermessenheit erbangende poetische Genie — löst es sich vom Scheiterhaufen, den der Dichter-Pfaffe in seinem Innern schürt? Wo-

1) Vencido soy, venciste Galileo.

2) Con falsa relacion y falsos dioses
vos venis a robar oro y mugeres.

mit? ei, mit einem Spectakelstück, Wunderstück, einer Comedia de teatro — oder de ruido-Mirakel wie hier. An Stelle des von den tumultuirenden Indianern in's Meer geschleuderten Kreuzes, erhebt sich ein zweites gleiches Kreuz unter Musikklängen, bei dessen Anblick Kazike Dulcan in Extase geräth, wunderverzückt stammelnd:

„Doch horch! Was ist? Da grünt der Stamm auf's neue!
Himmlische Sonne![1] — — —
— — — — — —
Wahrlich, wahrhaftig ist der Christenglaube,
Und wer dem widersprechen wollte, sterbe!

Sterbe — mit der Ketzermütze und dem Sanbenito angethan, worauf nicht sechs, worauf eine Legion Teufel durch umgekehrte Flammen hüpfen und springen, deren Spitze unterwärts, der Hölle zugewandt, lodern — Teufel, die aber doch immer wieder nur dem Ongol, dem westindianischen Gold- und Menschenfresserteufel, wie ein Höllenei dem andern, gleichen!

Das letzte Columbus-Tableau entfaltet sich im königlichen Hoflager zu Barcelona: vor den mit weitaufgesperrten Mäulern und Augen staunenden Hofschranzen. Das Schlussscenenbild stellt Cristoval Colon's Triumpheinzug dar mit seinem Gefolge von wilden Indianern, Papageien und Affen, wie heutigen Tags ein Marktbudengaukler mit wilden Männern und ähnlichen naturhistorischen Merkwürdigkeiten umherzieht — zu Colon's Zeiten aber hatte dies, als Weltentdeckungsschauspiel, eine unermessliche Bedeutung, eine Tragweite, neben welcher die Folgewichtigkeit von Triumphzügen, wie die eines Pompejus, eines Julius Cäsar, zur Schauparade einer Faschingsprocession, eines Kunstreitereinzugs, eines Bären- und Affentanzmusik-Spectakels zusammenschwindet.

„Columbo“ (meldet die Theateranweisung unseres Uebersetzer-Jambisten, „im Reisekleid, sechs halbnackte und bemalte

1) Mas escuchad, que reverden el tronco,
Que es esto sol divino
— — — — — —
Sin duda que es verdadera
la Christiana Religion,
Quien dixera que no, muera.

Indianer, ein Page mit einer Schüssel mit Goldbarren, ein zweiter mit Papageien, Falken etc. kommen im Zuge" vorbeidefilirend vor den katholischen Majestäten und deren Hofgefolge. König Fernando's huldreiche an den vor ihm knieenden Colon gerichtete Begrüssung nimmt nur der Weltgeschichte die Worte von der Zunge:

„Erhebe Dich, Du neuer Alexander
Der zweite, obwohl grösser als der erste! — — —
Denn nicht nur Spanien eine zweite Welt,
Du schenktest Gott auch ungezählte Seelen.
Cristoforo, Dein Name schon giebt Zeugniss,
Denn Christus gleich übst Du Erlösungswerke.
Wie einst der Heilige deines Namens schon
Die Menschen trug durch ein bekannt Gewässer,
So Du die Fremdlinge auf Deinen Schultern,
Den Vielgewalt'gen — — —.
So nehm' ich denn das triftigste Geschenk,
Das je ein Sterblicher bot einem König . . .
Mit welchem Lohn könnt' ich Dir das bezahlen?
— — — — Du seyest Herzog von
Veraguas und der See Grossadmiral." [1])

Die Ehrenketten ungerechnet, womit geschmückt der Lehnsherr des mächtigsten der Könige der Christenheit, den er mit einem

1) Rey. Alçaos, Alexandro nuevo,
aunque mayor y el segundo . . .
que a España aveys dado un mundo
y a Dios infinitas almas.
Cristoval, vuestro apellido
os da alabança Colon,
que autor de tal Redencion
algo de Christo ha tenido.
Vos Cristoval, como el Santo,
destos mares ya vezinos
os passays los peregrinos
en hombros que pueden tanto . . .
Recibo el don mas profundo
que ha dado a Rey hombre humano . . .
Por el qual, no sé que paga
os pueda dar . . .
Ya soys duque de Beraguas
y Almirante de la mar.

Welttheil von Grösse der Erdhalbkugel belieh, seinen zweiten Triumpheinzug in den Kerker hielt. Das vom grossen Cristóforo dargebrachte Gold überlässt König Fernando der Königin Isabel, die es der Kirche von Toledo weiht: „Sie nehm' es in die kräftigste Verwahrung." Sie hat einen guten, einen kräftigen Magen, sie kann auch Goldbarren, jede Barre ein Welttheil, vertragen. Das Königspaar zieht sich mit Herzog Columbus zurück, um von ihm die merkwürdigsten aller Seefahrerberichte zu vernehmen. Auf der Bühne bleiben nur D. Alonso und Gonzálo de Cardova. Alonso preist Genua glorreich, unter deren ruhmgekrönten Helden Colombo als der höchste sich erweise.[1]) Gonzálo lässt sich den Werth der Goldbarren von Alonso berechnen, der sie auf das Doppelte des von Colon erhaltenen Darlehns schätzt — ein gutes Geschäft jedenfalls, die rückständigen Barren mit Juwelen und die tausende der fremdartigsten Vögel, die allesammt goldene Eier legen, und „die neuen Vasallen"[2]) ungezählt, deren Blut statt eisen-, goldhaltig ist, wie das Goldschmiedefeier der Inquisition zutage legen soll, das den neuen Vasallen den Goldgehalt aus den Adern herausschmelzen wird, behufs dessen diese neuen Vasallen eben wieder auf der Bühne „zur Taufe" erscheinen mit ihren Pathen, den katholischen Majestäten. „Unter Musikbegleitung werden Taufschüssel und Kannen getragen, dann folgen die Indianer und hinter ihnen die Majestäten, voran Colombo mit einer Fahne, worauf sein Wappen mit einer Inschrift ringsum."[3])

1) Contador mayor.

Gloriosa Genova estés,
oy tu Republica vista
Nuevas y alegres colores,
pues entre tus Capitanes
tan heroycos y galánes,
es Colon de los mejores . . .

2) y aquestos nuevos vasallos.

3) Cap. ya salen a bautizallos.
Cont. Los Reyes son los padrinos.

(Con musica entre accompañamiento fuentes y aguamanil, y los Indios y los Reyes detras, y antes dellos Colon, con una bandera con sus armas, y una letra a la redonda.)

O der kurzsichtigen Menschen-Vorschau! Welches Küchlein aus dem Ei des Columbus endgültig hervorzuschlüpfen berufen ist – davon haben die spanischen Majestäten, hat die von ihm eingesetzte spanische Inquisition, hat der grosse Cristóforo selbst, der das Ei doch legte, keine Ahnung —: Das Küchlein Washington!

Für unsere Geschichte aber hat Lope, als Entdecker des Columbus-Drama's, in dem seinigen das Columbus-Ei dem Teufel in die Wirthschaft geheckt, der einen ganzen Schwarm von Columbus-Dichtern ausgebrütet, die, übereinandergestellt, so dass ein Cristóforo den nächstfolgenden auf der Schulter trüge, allinsgesammt dem Dichter des ‚nuevo mundo', nicht etwa als Poeten überhaupt, die ihm, speciell als Columbus-Dichter, nicht an den Kniegürtel reichen.

Fügen wir in die erste Gruppe noch Lope's Soldaten-Stück:

El Rufian Castrucho[1]),

als tetralogisches Satyrspiel ein.

Unter Lope's Comedias de Costumbres ist dieser Rufian der vollgültigste Vertreter des niedrig-komischen Genre's. Ein Held vom grobschrötigen Entremes-Kaliber als Hauptfigur eines Charakter- und Sittenlustspiels. Um den Rufian gruppiren sich durch Sitten ebenbürtige Standespersonen, Offiziere der spanischen Truppen in Italien, wo die Komödie spielt. Dem Rufian im spanischen Sinne, wonach ein solcher mehr als Gauner-Raufbold, denn als Kuppler[2]) hantirt und letzteres Geschäft nur nebenher betreibt, vermöge seines Gaunergewerbes nur mitnimmt — steht eine Rufiana im italienischen Wortverstande zur Seite, die Kupplerin Teodora, die der Sargento (Sergeant) Don Alvaro selbst mit der spanischen Stamm-Urmutter des Kuppler- und Zigeunerwesens, mit der 'Celestina' zusammenstellt.[3]) Besagte Teodora hatte aus Sevilla ein Mädchen Namens Fortuna nach Italien gebracht, um deren freie Gunst sich das spanische Offi-

1) In dem uns vorliegenden Bande (Doze Comed. de Lope de Vega etc. quarta parte. Barcel. 1614) lautet der Titel: „La famosa Comedia" del Galan Castrucho. — 2) Der spanische 'alcahuete'. 3) Como aquesta tercera de Calisto.

ziercorps in Neapel so eifrig bewirbt, als wäre unsere kleine Fortuna die Kriegs-Glücksgöttin, die grösste H— nicht blos von Babylon, sondern von aller Welt — kurz, die Göttin Fortuna höchstselbst in Gestalt eines den Liebesnektar kredenzenden Regimentstöchterchens, einer zierlichen Lagerschenkin, auch Marketenderin genannt. Fortunchen, von Vorkaufsrechtswegen, Castrucho's Liebchen, erregt durch Begünstigung der spanischen Besatzungskriegshelden: des schon erwähnten Sargento, Don Alvaro, des Alferez (Fähndrich), Don Jorge und des Capitan Don Hector, ihres Galans Castrucho Eifersucht so wenig, dass dieser den Galan hinter den Rufian versteckt, so oft jene Kriegstapfern Fortuna's Gunst mit Geld und Preciosen zu erkaufen sich beeifern, und wobei Castrucho unverbrüchlich auf dem Posten ist, um dem hinter'm Rufian versteckten Galan beide Augen mit beiden Händen zuzudrücken, und mit den Augen des Rufian bei dem Tächtelmächtel durch Fortuna's vergoldete und beringte Finger zu sehen, um Gold und Ringe, und sonstige Liebesgeschenke zu verprassen und zu verwürfeln. Ein Skandal für die gestrenge Kuppelmutter Teodora, ein so empörender Skandal, dass sie ihre ganze Beredsamkeit aufbietet [1]), um Fortunchens Anhänglichkeit an den Galan zu erschüttern, den bei ihr der Rufian nur vorschiebe, um sich hinter dessen Rücken die von den Besatzungs-Unter- und Oberoffizieren dem Schätzchen Fortuna gespendeten Liebesgeschenke vom Galan zustecken zu lassen, wenn nicht in Güte, mit Gewalt, in welchem Falle der Rufian wieder den Galan hinter sich wirft, und als bramarbasirender Raufbold Liebchen und Sündenmutter in's Bockshorn jagt, bis sie herausrücken. [2]) Darum versteht auch unser

1) Teod. Que cosa es esta, que una moça hermosa . . .
a conquistar el mundo poderosa
perdida siga a un hombre . . .
que es un picaño, un feo
Un publico rufian.

2) Teod. Tenle hija,
abre el escritorio, y dale
aquella negra sortija.
Halt ihn, Töchterchen,
Oeffne den Schrein und gieb ihm
Jenen schwarzen Ring.

Castrucho keinen Spass, wenn die Herren Castrenses, die Kriegslager-Ritter, die martialischen Castruchos von der Besatzung bis zum General en Chef hinauf, ihm seinen Schatz, Schatz im eigentlichen Sinne, sein Fortunchen, sein Fortunatus-Täschelchen, wegstipizen, entführen wollen. Da ist er gleich hinterher, um es ihnen zu entreissen, als z. B. dem Sargento, der mit Fortunchen, bei nächtlicher Weile, auf dem Wege ist, sie auf sein Zimmer zu bringen, behufs einer partie fine, welchem Sargento aber der Alferez mit einigen Fremden das Glückskind abjagt, welchem Alferez wiederum Capitan Don Hector im Begriffe steht, das Dämchen vom Munde weg zu schnappen, welchem Capitan aber Castrucho, als der begünstigtste Glücks-Ritter, es wegfischt, um das weisse Huhn, das ihm goldene Eier legt, in den Nestkorb heimzutragen. [1]) Hähne im Korbe so viel Hühnchen Lust hat; nur nicht im Nestkorb, worin er als Haushahn der ausschliessliche Hahn im Korbe: der Goldhenne Ritter und Vertreter. [2]) Im zweiten Act hetzt Castrucho die drei Garnisons-Liebhaber an einander, um jeden einzeln zu rupfen, indem er je einen als Inhaber des Regimentstöchterchens den beiden Nebenbuhlern bezeichnet, so dass sich der Triumvirat, wie der römische, untereinander in den Haaren liegt, nur darin einmüthig, dass sie selbdritt, dem Castrucho zum alleinigen Vortheil, Haare lassen, bis Mutter Teodora den hadernden Triumvirn unter den Fuss giebt, dass Castrucho auf Fortunchen Beschlag gelegt, und sie in seiner Stube versteckt

---

1) Castr. Yo soy el que la he quitado
a los que de aqui se van,
Alferez y capitan
y el Sargentillo alcorzado,
Camine a casa badana . . .
Camine floresta humana.

Ich bin's, der sie Euch entwand,
Jene, die von dannen gan,
Fähnderich und Capitan
Und Sergeäntchen von Dragant.
Kehre heim nur goldnes Mätzchen,
In den Nestkorb, holdes Schätzchen.

2) Quien os ampara y cobija

hat. Nun vereinigen sich die Dreimänner von der Fortunabesatzung zu einem gemeinschaftlichen Angriff auf Castrucho, der ihm den Garaus machen soll. Teodora in der Freude ihres Herzens, ist von Castrucho's Ende so überzeugt, dass sie, beim Schein ihres Nachtlichts, ihrer vor Schmutz glänzenden Nachthaube und ihrer Brille [1]) am Fenster, den unter demselben nach Einlass fluchenden Castrucho für dessen Grabgespenst hält, worauf ein Wettstreitgespräch von gegenseitigen Laster- und Schimpfapostrophen in eine Versform von der komisch wunderbarlichsten Wirkung in Ganz- und Bruchversen sich entwickelt. [2]) Mit einmal springt die drollig-lästerlichste aller Fenster-Tenzonen zwischen Rufian in spanischer und Rufiana in italienischer Bedeutung in einen Wettkampf von sich überbietenden Wechsel-Schmeichelreden in derselben Vers- und Reimart über, infolge eines Goldkettchens, das Castrucho beim Nachtlicht in der Hand der alten Kuppelvettel glitzern sieht, und infolge eines Gewinnantheils, den Castrucho, beim Erblicken der Kette, der alten Schwernothshexe mit dem unübersetzbaren Gesicht, mit der „cara de mona", in Aussicht stellt. [3]) Mit offnen Armen in

1) (Teodora a la ventana can una toca suzia, antojos, y un candil.)

2) Castr. Abre, a los diablos te doy
Cozinera de Cayfas,
Abre la puerta vejona,
Cara de mona.
Abre hechicera, bruja,
la que estraja
quantos niños ay de teta,
por alcuheta.
Teod. No te alborotes
Vellaco ruffian, ladron
Y gran lebron . . .
esta casa tiene dueño,
que a buen sueño
está con fortuna agora
vete en malata hora.

3) Castr. Abre amiga de mis ojos
Y estos enojos
Se queden luego a una parte
que quiero darte

der geöffneten Hausthür empfängt Teodora den Genossen sammt Gewinns- und Teufelsantheil, der in einem Messerstich besteht.[1] So endet Acto segundo.

Castrucho konnte sich nur von dem ihm zugedachten Prügeltodtschlag dadurch lösen, dass er jedem der drei Würger für die nächste Nacht die Fortuna verhiess. Diese hatte aber die vornächste Nacht beim Obergeneral der spanischen Besatzung zugebracht, welchem sie Mutter Teodora überliefert, nachdem sie mit einer Schilderung der Reize des kaum sechzehnjährigen Töchterleins[2] seine Erwartungen auf's äusserste gespannt hatte. Als der Obergeneral, nach genauer mit dem Original vorgenommener Prüfung, sich von der Treue der Schilderung Teodora's überzeugt hatte, schickte er dasselbe durch seinen Feldwachtmeister (maese de Campo), Roderigo, der Teodora zurück. Maese de Campo, der bei der Schilderung zugegen gewesen war, glaubte seinerseits, sich als Maese, vor Ablieferung des Originals, von der Wahrheit der Schilderung ebenfalls überzeugen zu sollen, und brachte zu dem Behufe Fortunchen auf sein Zimmer, wo er mit dem Vergleiche des von Mutter Teodora entworfenen Bildes mit dem leibhaften Urbilde gerade beschäftigt war, als Castrucho seinen jedem der drei Mordgesellen, Capitan, Alferez und Sargento versprochenen Lösepreis in

barato de una ganancia
de importancia.

1) Teod. Ya esta abierta.
entra hijo de mis ojos
no aya enojos
dame aquessos braços.
Castr. Toma
vieja mahoma.
Teod. Que me mata,
ay que me ha muerto.

2) Teod. Tengo una hija toa bella
que dexó de ser donzella
par no tener que comer,
no tiene diez y seis años,
fresca como una camuessa,
ayer la miré en los baños
con una pierna tan gruessa
y unos pezitos tamaños u. s. w.

natura entrichten musste, und zwar jedem zur selben Nacht und Stunde. Um in der Hauptsache wenigstens als Ehrenmann sein Wort zu halten, beschliesst Castrucho, jedem der drei lebensgefährlichen Besatzungs- und Berennungsgenossen unter dem Schleier der Nacht gleichzeitig ein Liebchen als seine Fortuna in die Arme zu führen: dem Capitan: die vielerfahrene, hochgeschulte, an Fachgelehrsamkeit in ihrer speciellen Wissenschaft nur von Celestina übertroffene Mutter Teodora [1]; den beiden Anderen seine zwei Burschen, Beltranico und Escobarillo — Beide, zum Glück, verkleidete Dirnen: Beltranico, in dessen Hosen das Dämchen Brisena steckt, dem Fähndrich Don Jorge, der liebesfahnenflüchtig ihr davongelaufen; den Escobarillo, dessen Burschenwamms und Büxen die Reize der Dame Lucrecia füllen, dem Sargento Don Alvaro, ihrem Tarquin, dem sie mit dem Lucreziendolch in der Hosentasche nachläuft, um ihn zur Lösung seines Eheversprechens anzuhalten.

Die Katastrophe, die fürchterlichste für das Fortuna-Triumvirat, enthüllt sich vor der ganzen vom General zusammengetrommelten Besatzung, vor welcher Capitan Hector mit seiner verschleierten Fortuna erscheint, der altclassischen nämlich in Rücksicht auf das Beiden gemeinsame ehrwürdige Alter; demnächst Alferez Don Jorge mit seinem dreifach verschleierten Liebchen: verschleiert als Castrucho's Stubenbursche Beltranico, als Dame Brisena und endlich als vermeintes Fortunchen. Und der dritte Fortuna-Ritter, der Sargento Don Alvaro mit seiner dreifach verschleierten Nachläuferin Escobarillo-Lucrecia-Fortuna. Welche Enthüllungen, als auf Befehl des Generals die Schleier sich lüften! Und welche Capitan-Alferez-Sargento-Gesichter, als auf abermaligen Generalbefehl Jedem seine Entschleierte zu heirathen, oder sich hängen zu lassen, freigestellt wird! Capitan kommt mit dem Schrecken davon, und Castrucho führt die Braut heim, Fortunchen in Person, die ihn vom General, als ihren ersten und noch immer geliebten Herzens-Castrucho, zum Gemahl erbeten.

---

1) Que al Capitan, ya yo tengo
una vieja que le dar
que le sabrá regular . . .

Von rechtswegen musste der General der Besatzung das Generalliebchen der Besatzung heirathen. Das Genre preisgegeben, trägt doch der Rufian-Castrucho den Stempel von Lope's Genie, leichtfertiger Meisterschaft und seiner in Behandlung der anrüchigsten Komödienprobleme noch immer fesselnden Grazie aufgedrückt. Der Versöhnungsreiz des multum amavit umfliesst selbst sein Fortunchen mit der Magdalenen-Glorie einer in ihrer Naivetät unbussfertigen Magdalene.

Comedia famosa de los Benavides.

Bewegt sich, wie alle spanischen Comedias famosas, in einer Ellipse mit zwei Brennpunkten, deren erster hier eine Ohrfeige, der zweite eine brautpärliche Geschwisterliebe ist. Die Ohrfeige, altehrwürdig, wie die vom Vater des Cid davongetragene und ihre Zeitgenossin, empfängt der greise Hidalgo und rico hombre, Mendo de Benavides von der kriegstapfern, reckenhaft wuchtigen Tatze des Mohrenfressers, Payo de Vivar. Es ist eine politische, aus Partei- und Staatsgründen aufgeflammte Ohrfeige, in welche sich ein heftiger, zwischen Mendo de Benavides und Payo de Vivar, wegen des Vorrechtsanspruchs auf Obhut über den sechsjährigen König Alfonso[1]), entbrannter Streit, aussen vor der Thür der ersten Scene erster Jornada. entlud; eine bei Tagesanbruch, bei des „ersten Tages" Anbruch und Vorhangsaufgang, hinter den Coulissen, versetzte Ohrfeige: „Ich will ihn" (den Rey niño nämlich, das König-Kind) „mit mir nehmen" — hört man Payo's Bärenstimme rülzen. „Her mit dem König, Bauerknecht!" — „Du lügst!" schreit Mendo —

1) Ein romanzensagenhafter Komödienkönig, der hier als Sohn des Bermudo III., Königs von Leon und Asturien, mit welchem dieser Königstamm in der zweiten Hälfte des 10. Jahrh. erlosch, eingeführt, und als sechsjähriger Wechselbalg dem König Alfonso unterschoben wird, jüngstem Sohne König Fernando's I. von Castilien, der ihn bei der Reichstheilung zum Herrn von Leon und Asturien bestimmte (Gesch. d. Dram. VIII. S. 297. 301.)

„So nimm!“ — schallt's und backpfeift's in Einem.[1]) Hereinstürzen auf die Scene der beschimpfte Hidalgo-Landwirth, von asturisch-altgothischem Bauernadel, der Pelayo-entsprossene Caballero-Labrador mit der brühwarmen Tachtel auf der angestammten Backe, und zugleich mit ihm der gepanzerte Kriegsfeldstier, der über Mendo's ehrwürdige, furchenreiche Kinnlade eine schmachvoll fünfspurige Furche gerissen. Mendo: die Hand am Schwertgriff; der Auerstier Payo: ausholend zum Bauch-aufschlitzenden Hornstoss; hinterher drei andere heraldische Bestien oder Kämpen — „Kämpen“ in der ahnenthümlich abstammungsbürtigen Ursprungsbedeutung von „Wildschwein“ oder „Keuler“ — sich zwischen die Streitenden werfend. Eine zweifellos ungestüme, nach Art dieser von vornherein mit der Expositionsthür in's Haus fallenden Comedias famosas, stürmisch bewegte, mit dem Tonschlüssel — einem ganzen Bund von Tonschlüsseln — den Grundton anschlagende, genauer: in's Gesicht oder Löcher in den Kopf schlagende Eingangs- und gleich auch Einschlagsscene; eine solche nämlich, die vorweg, aus heiterem Himmel, in den Zuschauerraum mit Beifalldonnerwiderhall einschlägt. Als Ersatz für die von den drei ritterlichen Mitgliedern des Antiohrfeigenvereins auseinandergehaltenen Hiebe, fallen gegenseitige Schmähungen und Schimpfreden in Quintillen (Fünfvers), fünffingrigen Maulschellen zum Verwechseln ähnlich.[2])

---

1) Payo. Yo le tengo de llevar . . .
¡Suelta al Rey, villano!
Mendo. mientes. Payo. toma.

2) Mendo. Los dedos que en ellas pones
dizen, sí al honor los mides
en estos cinco reglones . . .

Die fünf Finger und die fünf auf seiner Wange geschriebenen Zeilen, können so gut auf diese, wie auf die an den fünf Fingern abgezählten Quintillen gehen; um so mehr, da Mendo seine Backe mit einem Blatt Papier vergleicht, worauf der Schimpf mit einer fünffingrigen Feder in lebendigen unauslöschlichen Zügen verzeichnet steht. „Aber weh der infamen Feder, wenn über sie das Federmesser kommt!“*)

---

*) Mi cara sera el papel
y assi vivira la suma

Der zweite Brennpunkt unserer Komödien-Ellipse, die gegenseitige Geschwisterliebschaft, entbrannt zwischen dem vermeinten Findlingsburschen, Sancho, und seiner für ihn incognito-Findlingsschwester, Sol, dieser zweite Brennpunkt der Komödie, anstatt, gemeinschaftlich mit dem andern Focalpunkt, durch Verminderung seiner Excentrität, seiner Entfernung vom Mittelpunkt der grossen Axe der Ellipse, durch stätige Annäherung folglich an diesen, die episch-elliptische Langkreisform, dem dramatischen Bewegungsgesetze gemäss, in die Zirkelform auszurunden: rücken beide Brennpunkte, während des Umlaufs der Komödie, immer weiter auseinander, so dass zuletzt der Umkreis der Ellipse in Eine platte Linie zusammenfällt. Mit anderen Worten: In Lope's Benavides-Komödie laufen die beiden Grundmotive so unvermittelt, so gleichgültig aneinander her, wie kaum in einem seiner uns bekannten Stücke. Sie scheint uns daher auch in Composition und Durchführung die am wenigsten dramatische von allen, und dürfte mehr denn irgend eine als Beispiel und Beleg für den grundinnerlich episch-novellistischen oder episch-romanzenartigen Baustyl und architektonischen Charakter des spanischen Drama's aufgestellt werden. In dieser Beziehung wäre Lope's Comedia famosa, 'Los Benavides', die Comedia famosisima schlechthin.

Das auf Mendo's Grund und Boden angeblich ausgesetzt gewesene und von ihm und seiner Tochter, Clara, unter dem Bauerngesinde auferzogene Findlingspaar, Sancho und Sol, verkehrt im ersten und zweiten Act als Brautpaar miteinander, das, in liebevoller Zärtlichkeit wetteifernd, Tag für Tag der hingehaltenen Hochzeit sehnsüchtig entgegenharrt.[1]) Mit dem Motiv der

---

1) Oy es Sol tu amada esposa,
y seras de Sol marido

sagt das Bauerbräutchen Sol.

No dudo
Que oy mi esperanca se acaba,
y llega la possession
de aquel mi esperado bien

---

de afrentas que has puesto en el;
mas ay de la infame pluma
que espera el corte cruel.

unschuldig unbewussten Incestliebe wechselt Mendo's Ohrfeigenmotiv ab, in fortschrittlosen Wiederholungsscenen eines monotonen Situations- und Affectspiels, bald auf Mendo's Baueradelhof und Heimathssitz, Benavides in Asturien, bald zu Leon, in der Hauptstadt des König-Kindes Alfonso. Zwei Acte hindurch bleiben diese scenisch einander ablösenden Affecte stationär und, wie des Geschwisterpaars Hochzeit, in der Schwebe. Hie und da ein Streiflicht von einem Motiv auf's andere [1]) ruft keine conflictvoll dramatische Wechselwirkung hervor, keine sich steigernde Erregung in der Eintönigkeit von Mendo's ewigen Klagen über seine Beschimpfung und ewigem Wiederkäuen seiner Maultasche, und ebenso wenig in den dieselbe Liebesarie ableiernden Scenen des Geschwisterbrautpaars mit Sancho's refrainartig wiederkehrender Wortspielverherrlichung des Namens „Sol" (Sonne), welche Wortspiel-Sonne ebenso in seinen Liebesscenen mit Sol nie untergeht. Und selbst nachdem wir aus Clara's Munde das Findlingsgeheimniss erfahren; und selbst nachdem sie ihrem Vater Mendo, auf sein wiederholtes, die weitläufig erzählte allgemeine Vorgeschichte und Specialgeschichte seiner Ohrfeige beschliessendes Klagebedauern, betreffs ihrer Nichtverheirathung und seiner Enkellosigkeit, das Geständniss ablegt: das Liebespaar, Sancho und Sol, seyen ihre, mit König Bermudo, des König-Kindes, Alfonso, hochseligem Vater, erzeugten Kinder, und nicht nur unter einander, sondern auch des König-Kindes Geschwister — wie schwach wirkt selbst da noch diese Entdeckungs-Peripetie auf Fortgang und Entwickelung des Stückes! Wie schlurrt und schleift Mendo's Grossvaterentzücken über den plötzlich gewonnenen Enkel-Rächer, in den Pantalon-Pantoffeln und die Hand

---

fällt ihr Sancho bei, hüpfend vor Freude, so hoch sich mit Klotz- oder Bauersepartschuhen (abarcas) hüpfen lässt.

1) Wenn Mendo z. B. sich einen Enkel wünscht der seine Schmach räche: und in der betreffenden Scene mit seiner Tochter Clara schmerzlich bedauert, dass sie nicht geheirathet hat:

Si tu te huuieras casado,
por dicha tuviera un nieto,
por quien tuvieran respeto,
al rostro que han deshonrado.

an der geschwollenen Backe, durch so und so viel Scenen, während dritthalb Jornadas, immer noch hin und her, mit ungerochener Maulschelle! Der Misslage, in die Clara sich durch ihr Geständniss versetzt, nicht zu erwähnen, dass sie unter ihren Augen — seit sechs Jahren! — zwischen den Geschwistern, ihren Kindern eine Incestliebe spielen liess, deren zufällige Unschuld wahrlich nicht ihr, der Mutter, Verdienst ist.

Und welche irgendwie durchgreifende Folgewirkung hat Sancho's Erscheinen im Palaste des Kind-Königs zu Leon mit Mendo's ein todter Buchstabe bleibendem Herausforderungsbrief an seinen Beschimpfer, Payo de Vivar? Hat des roh schmähsüchtigen, den im Bauernkleide eingetretenen Sancho „Villano" schimpfenden Payo Angriff auf Mendo's Bestellboten? Hat Sancho's des Payo Klinge parirender Bauernknüppel? Hat Payo's dem Sancho zugestandner Zweikampf mit einem seiner Diener, da er selbst, Payo, sich unmöglich als Hidalgo mit einem Bauerntölpel schlagen könne? [1]) Alle diese Incidenzen sind folgelos und gehen — in die Brüche? — thäten sie doch so viel mindestens! nein — gehen in's völlig Leere aus. Kennt doch Sancho, auch nach dieser Scene mit Payo, bis weit in die zweite und dritte Jornada hinein, noch immer den Payo nicht! Und stösst auf seinem zweiten Auszug nach Leon, von Mendo und Clara zu dem Zwecke bewaffnet und ausgerüstet, aber bis jetzt immer noch in Unkenntniss über sein Verhältniss zu ihnen gelassen — statt den Payo, stösst Sancho auf seinem zweiten Rachezug einen ganz Andern, Unbetheiligten, einen der Hofritter in den Kind-Königs Zimmern, den Lain Tellez, die allermüssigste Person im Stücke, nieder, des Glaubens, dieser sey der Payo! Und rühmt sich auch, bei seiner Rückkehr, dem Mendo gegenüber, dass er den Payo ermordet. [2]) Entspringt nun aus der Verwechslung etwa eine entscheidende, dramatische Folge, ein Katastrophenmoment? Nicht im geringsten. Als Bo-

---

1) Payo. mira yo soy Cauallero,
y es reprouado en mi honor
reñir con un labrador.

2) porque dentro de palacio
he dado a Binar la muerte.

tenlohn für diesen in's Blaue verlaufenden Fehlstoss erhält Sancho von dem, seitens Sancho's, unwissentlich getäuschten, und wiederum auch seinerseits ergebnisslos getäuschten Mendo — erhält Sancho als Botenlohn die Kunde von seiner Enkelschaft, und dass der König Bermudo sein Vater; nicht aber, dass Sol seine Schwester. Warum nicht? Damit dieses ärgerliche Verhältniss noch eine Weile hingezogen werde für nichts und wieder nichts, blos damit Sancho seine Wortspiele mit „Sol" und „Sonne" noch ein klein weniges todt hetze. [1]) Dann erst vernimmt „Freund Sancho", dass Sol seine Schwester, dass sein Liebespiel mit Sol zu Ende. Scheint die „Sonne" noch so schön, einmal muss sie untergehn — der Wortspiele unbeschadet, unverwehrt und vorbehaltlich, mit denen er sich nun noch in der darauf folgenden Scene, der letzten der zweiten Jornada, gütlich thut, in seiner Abschiedsscene von der Schwester, als seiner Braut, zu der er nun in sein Aphelium, seine Sonnenferne tritt auf unbestimmte Zeit. [2]) Sancho. „Lebe wohl, unmögliches Gemahl!" — Sol. „Unmöglicher Gemahl, lebe wohl." [3]) A Dios impossible esposa. — Könnten wir doch auch sagen: ¡Adios impossible Comedia famosa! mit einem aufrecht stehenden und mit einem auf den Kopf gestellten Ausrufungszeichen. „Leb wohl, famose Komödie, ein für allemal!" Noch bannt uns, wie des schlafenden Faust eingefangenen Gesellen, das „Pentagramm", die

---

1) que a Sol quiero, a Sol adoro,
Mendo dame a mi Sol claro . . .
El signo soy de Leon *)
que no el Leon coronado,
porte aqueste Sol por mi,
pues me ha quemado seys años.

2) Por dezillo que es mas cierto,
mi Sol, y luz soberana
Soy tu hermano, y tu mi hermana
hasta este tiempo encubierto.

3) Sanch. ¡a Dios impossible esposa!
Sol. ¡impossible esposo a Dios!

---

*) Wortspiel im Wortspiel: Leon als Königreich, und der „Löwe" im Thierkreis und als Gespiel der „Sonne".

dritte Jornada, „Pentagramm", in Ansehung des mystischen Fünfecks auf Mendo's Backe, das noch keinen Rattenzahn gefunden, der es löse und entbanne.

Was wird nun mit den auseinandergerissenen Herzen des Geschwisterbrautpaars? Das Mindeste, was man erwarten durfte, wäre, dass sie verbluten; dass die hinschmelzenden Herzen mindestens, wie Arethusa und Alpheus oder Nymphe Salmacis und Hermaphrodit sich mit einander vermischten; dass die grausam Getrennten, wie nach der Sage ein ähnliches Liebespaar mit den entseelten, gleich Baumzweigen die Gruftwand ihrer Nachbargräber durchbrechenden Armen sich umfassten — dass auch sie in ihren Gräbern mindestens sich die Hände reichen würden. Nichts von alledem! Dergleichen tragischen Ausgang einer geschwisterlichen Incestliebe verböte ja schon die auf ein fröhliches Ende sich spitzende Comedia; zumal eine Comedia famosa wie die der Benavides, wo die Scenen sich polypenartig fortpflanzen. Da können und müssen, von solchem dramatisch-plastischen Bildungsgesetze bestimmt, sich denn auch folgerecht die blutenden Herzhälften unseres Geschwisterliebespaars so rasch und unvermerkt ergänzen, wie den Krebsen, anstelle der ausgerissenen Scheeren und Schwänze, neue nachwachsen. So finden wir Sancho's Herz schon in der zweiten Scene der dritten Jornada mit dem einer ihm aus heiler Haut mittlerweile zugewachsenen Doña Elena verschmolzen und vollkommen wiederhergestellt. Die Neubildung erfolgt um so rascher, da Elena die Schwester des vermeintlich von Sancho erdolchten Payo de Vivar ist, dessen Regeneration Sancho, kraft eines ähnlichen rhinoplastischen Naturprocesses, bewirkt glauben muss, aufgrund von Elena's Versicherung, sie habe eben ihren aus Leon wohl und munter heimgekehrten Bruder, Payo, frisch und gesund in seinem Schlosse verlassen.[1]) Sancho könne sich selbst davon überzeugen, wenn er ihr folgen, und sich ihrem Bruder als ihren Lebensretter aus den Armen eines Bären, der sie im Schlafe überfallen, von ihr wolle vorstellen lassen. Diesen Bären hatte

1) Elena. Payo de Vivar mi hermano
Vino aora de Leon,
buen hombre, contento y sano .
Digo que está en su castillo.

Sancho der Elena, die er unter einem Baum schlafend fand, als sie erwacht war, aufgebunden.[1])

Gleichermaassen hat sich auch Sol's Herzhälfte durch Zusammenwachsung mit der eines, behufs dessen, durch spontane Zeugung unter Einfluss der Sonnen- oder Sol-Wärme entstandenen Hidalgo aus des König-Kindes Gefolge, Namens Iñigo Arista, imwege äquivoker Wiedererzeugung, inzwischen regenerirt. Selbstverständlich schwitzt der Sonnenerzeugte Sol- und Wortspiele aus allen Poren.[2]) Sogar die Wortspiele, Sancho's vom Munde ihm abgeschnittene Wortspiele mit „Sol" und „Sonne" wachsen dem Iñigo Arista als neue Krebsscheeren wieder und setzen das Geschäft fort. Zu Mendo's untröstlichem Kummer ist seine Ohrfeige demselben Regenerationsprocesse unterworfen: Sie entsteht immer vonneuem; Sancho's Operation zumtrotz, der sie doch mit seinem Dolche entfernt zu haben sich berühmte. Dazu wächst sie auch noch, nicht wie beim Krebse die abgeschnittenen Glieder, sondern als tödtlicher Wangenkrebs, nach. Sancho, seiner Liebe zu Payo's Schwester Elena unbeschadet, schleift heimlich sein Messer zu einem wiederholten Schnitt, während Payo, auf den Bären hin, den Sancho seiner Schwester Elena aufgebunden, den tapfern Bärentödter, absehend von dessen Bauernthum, zu seinem Schildknappen, gelegentlich der vom König-Kinde, auf Mendo's Andringen vorgeschriebenen Vorladung zum Zweikampf, wählt und wappnet.[3]) Der Daus! eine neue Verwickelung, um welche noch

---

1) Fingir quiero
(sagt er beim Anblick der schlummernden Schönen)
que, algun osso
baxa del monte par ella.

2) Iñigo. Si Sol era.
Que milagro que me hiziera
Arder el alma en su llama
Ay Sol, Etiope soy,
Negro del alma, y esclavo.

Zu einem „seelenschwarzen Aethiopen und Negersclaven", sagt Iñigo habe ihn Sol verbrannt.

3) Yo le daré
vestido y armas primero.

obendrein wilde Mohrenausfälle, wie die Waffentänze der Kureten um die Wiege des kretischen Götterkönig-Kindes, lärmten und tobten. Geschieht nun aber auch danach? Wird Sancho die neue Verwickelung wenigstens entwirren helfen? Als Ehrenrächer seines Grossvaters und gleichzeitiger Schildknappe des Entehrers Payo? Als natürlicher Bruder des König-Kindes und als Anbeter von Payo's Schwester? Wird Sancho in letzter Stunde mindestens diesen parallelgegensätzlichen Berufen zumbesten der Entwickelung nachkommen? Nicht Einem kommt er nach! Wie vorhin mit dem Dolche, so stösst er auch hier wieder daneben. Anstatt nun diese ihm von der Katastrophe zugewiesene Aufgabe dem Ziele zuzuführen, improvisirt Sancho die Befreiung des bei einem Mohrenausfall geraubten König-Kindes, Alfonso, so dass Mendo, dem aus seinem Kinnbackenknochen ein Rächer-Engel auferstehen soll, sich gemüssigt sieht, seine Ehrenrache selbst in die Hand zu nehmen, und den sich eher seines Todes als solcher Improvisation versehenden Payo mit einem Dolchstoss niederzustechen. Potztausend und aber Tausend! Nun wuchern gar noch aus dem wilden Fleisch der Katastrophe frische Verwickelungen auf, und wie aus faulem Bocksblute, dem Plinius zufolge, Krebse entstehen sollen, so kriechen aus Payo's improvisirt vergossenem Blute neue Krebse mit eben nachgewachsenen Scheeren und Schwänzen hervor in Gestalt des edlen Frauenpaares Clara und Elena, die, den Panzerkrebs um die Brust geschnallt und mit Schilden und Schwertern bewaffnet, aufeinander losgehen, Clara den Kampf für ihren, von Elena als Meuchelmörder und Verräther geschimpften Vater Mendo; Elena für den improvisirten Brudermord aufnehmend.[1]) Das Schrecklichste, nur nicht das, was man erwartete, wäre, noch hinter dem Rücken der Katastrophe, geschehen, wenn nicht die letzte Scene als nachletzte, den Sancho mit dem den Mohren abgejagten Kind-König auf den Armen herbeiführte und mit der Krone auf dem Kopf, die ihm die vorletzte Scene als rechtmässigem Nachfolger seines, wie sie glaubte, von den Mohren ermordeten

1) Clara, pues bueltes por tu hermano
defender mi padre quiero.
¡Suelta Señor essa espada!

König-Brüderchens, Alfonso, aufgesetzt hätte. Sol mit Inigo Arista, aus dem edlen Stamme der Lara's, Elena mit Kronprinz, Sancho Benavides-Bermudo verquicken zu einem von der Comedia selber unvorhergesehenen Ehepaare, wie es Goldmachern zu passiren pflegt, denen ihre Mischungen unter der Hand zu etwas ganz Anderem gerathen, als sie beabsichtigt hatten. Mit dem stehenden Auskehrspruch und der Krone auf dem Kopf empfiehlt noch zuletzt der muthmaassliche Thronerbe von Leon und Asturien, Benavides junior, und Bermudo senior in Einer kronprinzlichen Person, dem Publicum die Comedia, deren Hauptheld er ist, als — erschrick nicht, guter Leser! als die Comedia des ersten Benavides [1]), einen zweiten in Aussicht stellend, dessen Existenz uns ein unerforschliches Geheimniss geblieben und, will's Gott, bleiben soll.

Las flores de Don Juan, y Rico e Pobre trocados.

(Die Blumen des Don Juan, und Reichthum mit Armuth, Armuth mit Reichthum vertauscht.)

Abermals ein Stoffmotiv, das auch Shakspeare in seinem Lustspiel 'As you like it' („Wie es euch gefällt") benutzte. [2]) Sein 'Orlando', der vom ältern Bruder und Stammerben Oliver unterdrückte jüngere Bruder, ist in Lope's Comedia der Titelheld, Don Juan, und „die Blumen" zielen auf dessen Gewerbe. Des Nothdürftigsten vom unnatürlichen Bruder beraubt, treibt Don Juan nicht ohne Beziehung auf den Namen seiner angebeteten Schönen, La Condesa de la Flor [3]) (Shakspeare's Rosalinde),

---

1) Sancho. aquí acaba la comedia
del primero Benavides.

2) Bekanntlich nach Thomas Lodge's Schäferroman: 'Rosalynd Euphues golden Legacy' etc. 1598. 4. Andern zufolge wäre Shakspeare's Quelle die gereimte Erzählung eines Zeitgenossen Chaucer's gewesen: 'The Coke's Tale of Chamelin', die ihrerseits aus einem französischen, wohl normannischen Conte geflossen seyn mochte. (Vgl. Simrock, Quellen zu S. 280 ff.) Wahrscheinlich folgt Lope de Vega dieser französischen Vorlage, oder einer spanischen Bearbeitung derselben. — 3) „Alle und jede Frauennamen nach Blumen wurden ursprünglich aus dem Munde Lieben-

ein Blumengeschäft[1]), das ihn ernährt. Spakspeare's rührend getreuer biederherziger Diener „Adam“, Lope's German, steht in einem ganz ähnlichen Verhältnisse zu seinem Herrn, Don Juan.[2])

Lope eröffnet sein in Valencia spielendes Stück mit einer Toilettenscene des ältern Bruders, Don Alonso, der, ein verschwenderisches Leben führend, aus der Hand seines Schwertfegers (Espadero) einen bestellten höchst kostbaren Degen und einen vergoldeten Dolch empfängt. Dem Schwertfeger folgt auf dem Fusse der Goldarbeiter (platero) mit einer prachtvollen Halskette (cabestrillo). Der Junker schmückt sich für den Johannestag, der in Valencia mit besonderer Pomphaftigkeit gefeiert wird. Hierauf bringen ihm seine Lustgesellen, die mit Don Alonso die Nacht am Spieltische und bei Gelagen mit zwei Buhldirnen Rosela und Celinda, durchgeschwärmt, den Morgengruss. Die Unterhaltung, der Gesprächston folcher Cavalierchen-Wüstlinge ist auf's glücklichste der Zeitmode abgelauscht; schaales, abgestandenes Gewitzel, Faseleien, Abhub der schwelgerischen Gelage in übernächtig katzenjämmerlicher Stimmung; ein Conversationsbild der Morgenstunde im Salonleben dieser aus faulen Austern aufglänzenden und, dank der Fäulniss, leuchtenden Irrwische aller Zeiten. Als erste, Grundton und Grundstimmung des Stückes anzugeben bestimmte, das Geschick des dramatischen Helden vorbereitende und vorandeutende Expositionsscene jedoch, von mindestens fraglicher Angemessenheit und Berechtigung. Im Exponiren seiner Stücke, wie die spanischen Dramatiker des 17. Jahrh. überhaupt, ein kunstmeisterlicher Virtuose, verliert sich Lope de Vega hier in Ausmalen von Modebilderchen, die mit dem Hauptthema nichts gemein haben. Alonso's Verhältniss zu seinem Bruder wird in der ganzen Reihe der ersten Auftritte mit keinem Worte berührt. Shak-

---

der ihren Geliebten kosend gegeben und sollen die innigste Vorstellung glänzender, duftender Schönheit darlegen.“ J. Grimm: „Ueber Frauennamen aus Blumen“. Kl. Schriften Bd. II. S. 387. — 1) In Lodge's Schäferroman Rosalynd heisst dieser jüngere Bruder 'Rosader'. Blumen, Rosen klingt auch in der Erzählung an. — 2) Rosader's treuer Diener ist in Lodge's Erzählung ein alter Engländer, Namens Adam Spencer

speare versetzt uns sogleich mit dem ersten Eintritt Orlando's und Adam's in medias res; und diesem auf der Ferse folgt der ältere Bruder, Oliver, das Conflictthema vorweg, wie in einer Meisterouverture, in vielen Accorden hereinstürmend, dieweil Lope's vier bis fünf Eingangsauftritte mit Stimmen der Instrumente gleichsam sich vergnügen; ein Ohrenschmaus für jenen chinesischen Gesandten, dem solches Stimmen das beste Musikstück in der Oper dünkte. Lope's fünfte Scene erst führt uns Don Juan mit seinem Diener Germán vor; Don Juan, als Contrast zu des Bruders Prunkkleidern, im ärmlichen Friesrock (bayeta). Wegen des unwürdigen Anzugs stellt Don Juan den Haushofmeister seines alten Bruders, Otavio, zur Rede. Bei Shakspeare lässt Orlando die aus dem Gehren seines groben Kittels gezückten Dolche des Vorwurfs vor den Augen des pflichtvergessenen Bruders blitzen. „Ich habe so viel vom Vater in mir, als ihr.“ Dies dem Bruder in's Gesicht, zündet ganz anders als Don Juan's, hinter des Bruders Rücken, dem Diener auftrumpfende Frage: „Bin ich ein Bastard denn, der ausgesetzt ward vor der Thüre seines Hauses?“ [1]) Und worauf pocht Don Juan zunächst dem Haushofmeister gegenüber? dass ihm doch der in Hüll und Fülle schwelgende Bruder ein neues Kleid zum Johannistage machen lasse: „Da es doch kaum ein Kartengeld ihm kostet, mich neu zu kleiden auf Sanct Johannistag.“ [2]) Mit welchen feurigen Ruthen peitscht Shakspeare's Orlando dagegen die Ehr- und Pflichtvergessenheit des Bruders? „Mein Vater legte euch in seinem Testament auf, mir eine gute Erziehung zu geben. Ihr habt mich wie einen Bauern gross gezogen, habt alle Eigenschaften, die einem Edelmann zukommen, vor uns ver-

---

1) ¿Soy algun bastardo echado
A la puerta de su casa?

Gegen die aus der Uebereinstimmung des Wortlauts gezogene verführerische Folgerung einer Entlehnung — vonseiten Shakspeare's natürlich — wollen wir uns noch immer mit dem Wachse des Ulysses die Ohren verstopfen. So viel nur sei bemerkt, dass wir in Shakspeare's Erzählungsquelle nichts von diesem Wortwechsel fanden.

2) Fuera mucho de barato
Vestirme para San Juan.

borgen und verschlossen gehalten. Der Geist meines Vaters wird mächtig in mir, und ich will es nicht länger erdulden, darum gesteht mir solche Uebungen zu, wie sie dem Edelmanne geziemen" u. s. w. Verwunderlich, dass der englische Bürgerssohn dem Spanier, dem gebornen Dichter-Caballero zeigen muss, wie ein in seinen ritterlichen Ansprüchen und Rechten vom Bruder gekränkter und verwahrloster junger Edelmann dem Unterdrücker die Hölle heiss macht, und dass der auf's Ritterwesen aus nationaler Hochbrüstigkeit immerdar pochende Spanier seinen Don Juan wie einen verschämten Armen, Hausdiener oder Hausnarren beim Schaffner seines gewissenlosen Bruders um ein neues Wamms zum Johannisfest betteln lässt! „Was, sprichst du Bettler auch ein Wörtchen drein?" fährt Otavio gegen Germán auf. Nicht mehr Bettler, als mein Herr Don Juan, könnte Germán erwidern, und trumpft auch in diesem Sinne den Otavio ab.[1] Otavio entfernt sich, mit vornehmer Grossmuth sich erbietend, ein gutes Wort für Don Juan bei dessen Bruder einlegen zu wollen! Don Juan verschluckt die Demüthigung und zerstreut sich bei einer Partie Ecarté mit Germán oder was es für Kartenspiel ist.[2] Während des Spieles treten die beiden Liebchen des Alonso, Rosela und Celinda, verschleiert ein. Sie unterhalten sich abseits und unbemerkt über Don Juan's unglückliche Lage, der eifrig zwischendurch in einem Paralleldialog mit seinem Diener Trümpfe wechselt. Germán bemerkt die Dämchen zuerst. Don Juan bietet den Spieleinsatz den unbekannten verschleierten Mamsellchen an, die das Geschenk, im Betrage von drei Realen als Kartengeld (barato) „mit beiden Händen" annehmen. Celinda, welche den bemitleideten Jüngling in's Herz geschlossen, reicht ihm als Gegengeschenk ihre Börse mit „hundert kleinen Scudo's", die er gleichfalls einsteckt. Ingleichen ein Ringlein, das ihm die verschleierte Rosela zum Andenken bietet. All das verträgt sich mit dem spanischen Ritterwürden- und Rittterehrbegriffe vortrefflich. Kann sich der

1) „Der Titel kommt mir zu von Rechteswegen,
Weil ihn mein Herr führt nach dem hohen Willen
Seines Herrn Bruders."

2) „Al triunfo", „Triumpfspiel" nennt es Don Juan.

junge Caballero doch nun standesgemäss auf Sanct Johannis mit einem neuen Kleide zeigen.[1]) Schön und gut! Greift denn aber auch diese episodisch unerfreuliche Scene im Picarescostyl nothwendig in das Getriebe der Handlung ein?

Don Alonso mit den Galgenbrüdern betreten nun den Vorsaal und nehmen Don Juan auf's Korn. Alonso beabsichtigt den Bruder nach Flandern in den Krieg zu schicken, damit er als Krüppel zurückkehre; dann soll er „neue Kleider" bekommen. Auf Fürbitte eines der Zech- und Spielgenossen, dem Bruder zum Johannisfeste ein Kleid zu schenken, erwiedert Don Alonso: „Ich thu' es nicht, bei meinem Ritterwort!" und geht in den Saal zurück. Aus Mitleid drücken die Wüstlinge dem Don Juan ihre „Kartengelder" in die Hand. Er verwahrt sich zwar gegen die Zumuthung, als hätte er um ein Almosen gebeten[2]), drückt aber doch die Hand zu, eine andere Bitte aussprechend, Capitain Leonardo, einer von Alonso's Schmaus- und Spielfreunden, möchte ihm ein Pferd auf morgen (zum Johannisfeste) leihen. Der edle ritterliche Schmarotzer stellt ihm den Schimmel zur Verfügung. Die Freunde wollen an Freigebigkeit nicht nachstehen und laden den ausgehungerten Bruder zu Tische ein. Germán, Don Juan's treuer Hausdiener, giebt seiner Anhänglichkeit an den jungen Sohn des seligen Herrn

---

1) — Sean quien fueran.
Yo tengo dineros ya
Para salir mas galan
Que el sol, de San Juan el día.

„Was kümmert's mich?"
(wer die beiden Frauenzimmerchen waren)
„Bin ich jetzt doch bei Geld
Um lichter als die Sonne mich zu zeigen
Auf Sanct Johanns."

Auch Shakspeare's Orlando nimmt eine goldene Kette als Ehrengeschenk; von Wem, an? Von einer Königstochter; und bei welcher Gelegenheit an? Nach seinem sieghaften Ringkampf mit dem Athleten Charles; nimmt die Kette von Rosalinden an, mit deren Herzen ihn eine noch beiden geheimnissvolle Liebeskette verknüpft! (1. 2.)

2) „Fast sieht es aus,
Als hätt' ich um Almosen euch gebeten,
Und freilich seh' ich aus, als hätt' ich's nöthig."

mit den Worten Ausdruck: „Der Himmel hat ein Einsehn heut mit mir, für mich fällt auch ein Brocken vor die Thür.“ [1]) Ueberall die niedrige Leibesnothdurft, beim Herrn wie beim Diener. Der rührende Schmerz des jungen Edelmanns, die tiefe berechtigte Erbitterung, die Empörtheit seiner Seele ob der grausamen Herzlosigkeit des Bruders, ob seiner geistigen Verwahrlosung und Unterdrückung, erfährt vonseiten des spanischen Dichters eine ähnliche Zurücksetzung, wie sein Don Juan von Don Alonso.

Hier scheiden sich die Wege von Shakspeare's und Lope de Vega's in dem einen Conflictmotive übereinkommenden Lustspielen. Shakspeare, Schritt haltend mit Lodge's Erzählung — eine Waldeinsamkeits-Komödienidylle voll der wunderbarsten Contrastspiegelungen kunsttiefer Ideensymbolik, worin er unter den dramatischen Dichtern — Aeschylos und etwa noch ein Paar indische Bühnendichter ausgenommen — keinesgleichen hat, und wovon seine Vorlagen und Stoffquellen sich nichts träumen lassen. So z. B. im Vorbeigehen bemerkt — die Beleuchtungsreflexe, die auf beide Brüderpaare, — Herzog Friedrich, und dessen von ihm vertriebenen rechtmässigen, im Ardennerwald sein Verbannungsidyll hinlebenden Herzog, — und auf das Brüderpaar Oliver und Orlando fallen. In Lodge's Erzählung treten die beiden Herzoge nicht als Brüder in Gegensatz. Ferner — um noch einen Zug anzudeuten — die im grillenhaften, melancholisch hyperidyllischen 'Jaques', der schäferlichen Stimmung des verbannten, naturschwärmerischen, wälderfrohen Herzogs beabsichtigte satirisch gegenbildliche Vexirfigur. Kurz, all' die Schachten, Goldbergwerke und Diamantengruben von dramatisch poetischen kunstintentionellen Gegenspiegelungen, die auch in diesem Lustspiele Shakspeare's sich uns aufthun werden, neben welchen die Conflictcontraste der ersten und grössten Bühnendichter wie artige Zierrathen, schmucke

1) Dios me ha venido a vés, que en el tinelo
Comiera mucho hueso, palo y pelo
Gott kam mir zur Hülf': in der Dienerzelle,
Aess' ich Knochen nur und Prügel in der Pelle.
('pelo' bedeutet „Haar“, hier Wortspiel zu 'palo', „Prügel mit Haut und Haaren“.)

Bordüren und kostbare, doch oberflächlich an Säumen und Rändern der Gewande angebrachte Stickereien sich ausnehmen. Wäre etwa Lope de Vega's in unserm Stücke durchgeführter, dessen zweiten Titel: Glückswechsel von Reichthum in Armuth und von Armuth in Reichthum, brodirender Gegensatz kein solcher in Gold- und Silberspitzen flimmernder, mit der Gewandfarbe gefällig abstechender Randstreifenbesatz, der sich leicht und bequem abnehmen und gelegentlich an ein anderes Hof- und Staatskleid von Perlenstickereien, anheften liesse? Dem Kunstprincipe blosser, noch so geistvoll feinen und pikanten Unterhaltung ist eben nur die glänzende Toilettenhülle der Poesie abzugewinnen. Die poetische Lust, die Kunstergötzung ist, wie die Liebesgöttin, eine Schaumgeborene, aber emportauchend aus einem von meerestiefen Ideen gährendem und leuchtendem Schaume. Lope de Vega's durchhin aphrodisische Komödien feiern auch diesen Ursprung der Liebesgöttin aus Meerschaum, aber ein Meerschaum im Sinne der Kunstkabinette. Wunder von Nippsgebilden, kunstrein geschnitten aus dem zu erdigen Resten verdunsteten Seeschaum; oder auch als Fontänengruppen in königlichen Parks und Ziergärten, jenen Ursprung darstellend, umsprüht von blitzenden Wasserstrahlen und Schaumperlen.

„Gräfin de la Flor“ in einem Mantel mit Gold verbrämt und einem Hut mit Federn; ihre Freundinnen Doña Constanza und Doña Ines in Mäntelchen und Hüten, am Meeresstrande bei „Sonnenaufgang“, bilden sie nicht eine ähnliche aphrodisische Gruppe, von blendendem, zauberischem Glanz der Toilette, nicht blos der eigenen, sondern auch der scenischen Toilette, rings umschimmert, wie eine Fontänenstatuengruppe, vom Schleiergewebe ihrer nassen Gewande? Und Ein Glänzen auch das, was sie sprechen! Gleich dem Funkeln der Rieselklänge, die von den Lippen solcher von Springquellen umrauschten Göttinnen-Bildergruppen tönen [1], im Einklang mit dem morgenfrischen seedurchhauchten „Gesang hinter der Scene.“ [2])

1) Ines. „Fürwahr, das schöne Meer glänzt doppelt schön
An einem solchen Sanct-Johannismorgen . . .“
Gräfin. „Das schöne Wasser lacht mir an das Herz.“

2) ¿Como retumban los remos,
Madre, en el agua,

Unter den zu Ross schautummelnden Rittern am Meerstrande erkennt Doña Costanza Alonso's Bruder, Don Juan, über dessen „neuen Rock“ sich Gräfin de la Flor wundert und Doña Costanza über den Schimmel.[1]) Die Gräfin heisst ihren alten Knappen (escudero), Durango, in ihrem Namen bitten: „Er möcht' auf dieser Brücke hier im Meer gestreckten Laufs die Sporen geben.“ Der Stallmeister macht sie auf das abschüssig in's Meer sich senkende Brückenende aufmerksam. Die hoheFrau beharrt bei ihrer liebesprobelaunischen Zumuthung. Durango bestellt an Don Juan de Fox der Herrin Aufforderung. Don Juan sprengt los — plansch! stürzt er mit dem Schimmel in's Meer. Nun fährt die Gräfin mit den beiden Freundinnen vor Schrecken empor. Doña Ines hält Schimmel und Reiter für verloren. Gräfin ruft: „So müsst' ich mich in Thränenflut ertränken, wie er ertrunken in der Meeresflut.“ — Doch ward dem Frauenhold der Sturz zum Heil, „es riss ihn nach oben.“ Das Wie und Wo führt Durango aus in einem malerischglänzenden Schilderungsbilde, das von Salzflut glüht in der Morgensonne. Gräfin de la Flor schickt dem triefnassen Schimmelritter ihren „gesteppten Mantel“ (herreruelo aforrado), in abgebrochenen Andeutungen, als Lohn für Don Juan's „heldenmüthiges“ Sturzbad, des Mantels süssen Kern, ihr holdes Selbst, durch den Dunstschleier der Anadyomene schimmern lassend, wenn solcher Heldenmuth „mit Unmöglichkeiten“ sich zahlen liesse.[2]) Beim Empfang des gesteppten Mantels erklärt sich der mit nassen Haaren, in eine Pferdedecke gehüllt, auf der Bühne erscheinende Don Juan stolzfreudig zu einem „Wasser-Mucius“[3]), als Pendant

Con el fresco viento
De la mañana.

„Wie die Ruder klatschen,
Mütterchen, in der Flut!
Wie der frische Seewind
Thut dem Morgen gut!“

Wetter! was für Trochäen unsere Jambe schnalzen kann!

1) „Seht wie er heut kommt stattlich angesprengt
Ganz weiss und auf dem Schimmel.“

2) Porque nunca de imposibles
Se pagan hechos gallardos.

3) He sido Mucio de agua . . .

zum Feuer-Mucius, jenem Scaevola nämlich mit der verbrannten Hand, ja zu einem Fegefeuer-Mucius oder Curtius, sich hochbegeistert gelobend: „Obschon ich freilich nicht bin ihresgleichen, so würd' ich doch, wenn sie's befehlen wollte, Bei Gott, mich in das Fegefeuer stürzen, So rasch wie von der Brücke.“ [1]) Doch verläugnet der feuer- und wasserdichte Frauenritter seinen Grundzug: demuthsvolle Selbstbescheidung, nicht. German's Rath: der Gräfin den Hof zu machen, sich um ihre Liebeshuld zu bewerben, weist Don Juan, der Zuchtruthe seines Bruders alle Ehre gebend, als ein Unerreichbares, Unmögliches zurück: „Welchen Rang hab' ich, Und welche Schätze, um nur dran zu denken, Mit Gräfin de la Flor es aufzunehmen?“ [2]) Lassen wir den Duckmäuser indess, Lope'n zulieb, als jenen Leu im Heldenbuch gelten, und dass, wie dieser seinem Herrn, auch unser Seelöwe seiner Herrin, als treuer anspruchsloser Hund folge. Denken wir uns ihn als einen jungen, im Käfig geworfenen wohldressirten Menagerielöwen, der die liebkosende Reitgerte seiner ihn fütternden Wärterin küsst und deren ihm in den Rachen gestecktes Händchen so unbehelligt fahren lässt, wie Don Juan die hochadelige Hand der grossen Dame, Condesa de la Flor.

Der zweite Act ist der Contrast-Bewerbung des liederlichen durch Schwelgerei verarmten ältern Contrastbruders, Don Alonso, um die Hand der begüterten Doña Costanza, und deren hohnvoller Abweisung seiner Freite gewidmet. Beiher geht Don Juan's entsagungsvolle Hingebung an die schöne Gräfin de la Flor, die verlobte Braut des erwarteten sicilianischen Marqués Alejandro. Einem Marqués die Braut, ihm noch dazu eine Condesa abgewinnen wollen, muss einem Don Juan, wie diesem Kehrbild zu Mozart's Don Juan, ein Act des Wahnsinns scheinen. Er lässt es bei lunatischen Blicken, bei nächtlichem Emporschmachten zum Fenster der Gräfin bewenden, ganze

---

1) Der Text übernimmt blos den Sprung vom (Thurm) 'Micalete'
Del micalete me echára,
Como del puente, por Dios.

2) ¿Que calidad, que tesoro
Tengo yo, para emprender
La Condesa de la Flor?

Nächte lang, wie ein Kranich, stehend auf Einem Entsagungsbein, und in der andern Klaue, wie der Kranich den wachsam erhaltenden Stein, seinen schweigsamen, und über diese Schweigsamkeit wachenden Mund haltend.[1] Die Scenen verhaltener und zurückgetretener Liebe verschränken sich mit Spielscenen bei Don Alonso, der sein Alles auf die letzte Spielkarte in Doña Costanza's mitgiftreicher Hand gesetzt hat. Den an sich trefflichen und des Meisters würdigen Scenen möchte doch, inanbetracht des Hauptmotivs, zu viel Spielraum eingeräumt seyn. Näher zum Endziele trifft Don Juan's seinem nichtsnutzigen Bruder vorgetragener Wunsch, nach Flandern zu gehen und dort Kriegsdienste zu nehmen. Alonso findet wohl das Vorhaben nach seinem Geschmack, nicht so das dazu nöthige Reisegeld, das er mit dem Degen als die „Unverschämtheit eines Lumpen" dem Bruder in's Fleisch zu kerben willens ist, und davon nur absteht auf die endlich sich ermannende Drohung Don Juan's, ihm, wie er den Degen zöge, Kleid und Knochen zu Fetzen zu hauen.[2] Dass Don Juan nicht längst diese Fetzen aus des Bruders Kleidern klopfte! Er hätte sich vielleicht dann auch Manns gefühlt, mit dem sicilianischen Marqués Alejandro um die Braut zu ringen, siegreich, wie Orlando den herzoglichen Klopffechter Charles.

---

1) Gräfin. „Wenn sprechen heisst ein stets ergebnes Blicken
Mit jenem Ausdruck, der dich so entzückt,
Dann hat Don Juan mir hundertmal gesprochen;
Mit seiner Zunge aber that er's nicht.

— — — — — — —

Durango. Wann hätte je Don Juan
Ein Auge noch verwandt von deinem Fenster?
Costanza. Erbarme dich doch dieser armen Seele.
Gräfin. Ich muss mich hüten; gleich würd' es berichtet
Dem grossen Herrn, dem ich bin zugesagt."

Don Juan: Ritter Toggenburg. Die Gräfin: Die „Nonne" in Uhland's Ballade, der weibliche Ritter Toggenburg. Ein spanischer Ritter Toggenburg? Selbst Macías hatte sich für die Rolle bedankt! Eine spanische Entsagungsnonne? Mit jedem Blatte schlägt selbst der Cancionero den grossen spanischen Tagessittenschilderer auf den erfinderischen Mund!

2) — pues estos brazos
Te harán vestido y carne mil pedazos.

in „Wie es euch gefällt", zu Boden boxt.[1]) Doch durfte dies eben Don Juan des Contrastes wegen nicht, den es dem Spanier vor allem zu zeichnen und durchzuführen oblag; die stärksten Schatten dicht neben den blendendsten Lichtern in paralleler Abwechselung: Spagnoletto's als Mantel- und Degenkomödien, deren ständiges Grundproblem, das gleichfalls zwischen Höllen- und Empyreumsbeleuchtung taumelnde Martyrium der Liebesleidenschaft, bildlich, wie beim Maler das martyrologische Motiv überhaupt vorwaltet. Je intensiver und fleischlicher Marterbrunst und Folterqualen im Gemälde dargestellt erscheinen, desto flagranter und kunstkirchlicher ringen um die Martyrerpalme auch die, dem Motiv entsprechenden, brünstigen Lichter und Schatten. Gleichermaassen sammelt die spanische Komödie alle feurigen Strahlen des Liebemotivs in den Brennpunkt der Leidenschaft, der von Eifersucht durchglühten Leidenschaft, nicht der Liebe: dergestalt, dass, je foltersüchtiger das Herz von Eifersuchtsqualen, wie im spanischen Martyrium-Gemälde des Blutzeugen Fleisch und Eingeweide von Messern, Haken und Geisselstacheln, zerrissen und zerfetzt werden, — dass ähnlich auch in der spanischen Komödie einem solchen Matyriumbilde der in Leidenschaftsliebe verwilderten Liebesleidenschaft eine um so glorreichere Siegespalme zufällt. Weit entfernt, dass der Leidenschaft Uebermaass in der spanischen Liebeskomödie zur Sühne, zur dramatischen Katharsis, zur Purification des Uebermaasses, durch Erkenntniss und Empfindung des poetischen Gleichgewichtes der Triebe und der Vernunft gelange: erblickt der spanische Dichter und Zuschauer in dem Uebermaass als solchem die Glorification, die höchste Läuterung, die aus den dramatischen Conflicten sich erhebt, wie die heilige Rosalia aus den Flammen des in Rosenhaufen verwandelten Scheiterhaufens. Insofern kann die Capa y espada-Comedia gleichfalls nur für ein Auto gelten, und Komödienheld und Heldin gehen aus dem Fegefeuer ihrer Liebes- und Eifersuchtsraserei nicht als entsündigte Büsser, sondern als verklärte Glaubenszeugen und heilige Apostel dieser Raserei hervor, die für ein spanisches Herz ein eben so unantastbares blindlings zu

---

1) Celia. „Es ist der junge Orlando, der den Ringer und dein Herz in einem Augenblick zu Falle brachte." „Wie es euch gefällt".

verehrendes Dogma ist, wie irgend ein Kirchendogma. Spricht ein orthodoxer Glaube an dieses von allen Sünden und Verbrechen los; so ist dem Liebeshelden der spanischen Komödie die grosse Sünde, das Schmachvollste, Ehrloseste, um des Unmaasses und der Zügellosigkeit seiner Liebesleidenschaft willen, vergeben, und in demselben Verhältniss vergeben, als diese Leidenschaft gesetzloser, dämonischer, vernunftwidriger, gottloser sich erweist. Das Element der höchsten Liebesseligkeit ist der spanischen Komödie nicht der Himmel, nicht das Paradies, sondern das höllische Feuer. Der Austrag der Liebesirren durch schliessliche Vermählungsweihe oder doch mindestens unter dem Deckmantel heimlicher Ehe[1]), ist nur eine Rücksicht, die mehr dem Sacrament der Kirche, als dem Komödienbrauche gilt, so wie die der spanischen Komödie des 17. Jahrh. zur Zierde und Ehre gereichende Vermeidung der ehelichen Komödienskandale, die das gleichzeitige französische und englische Lustspiel als eine Schule des Ehebruchs und der Eheverspottung brandmarkt, im Grunde ebenfalls aus der Scheu vor Entheiligung eines Sacramentes, und noch mehr vielleicht aus der Scheu vor den klerikalen, vor den kirchen- und profanfürstlichen, offenkundigen Entweihern desselben, sich ableiten liesse; welcher Scheu und Rücksicht wohl gar auch das dramaturgische Kunstprincip jener Poetik entspringen mochte, die als Fundamentalsatz, als kategorischen Kunstimperativ gleichsam für dramatische Spiele und Dichter das Postulat aufstellt: die Zuschauer um jeden Preis und wenn es seyn muss, aufkosten der Kunst selber, zu amüsiren, nur nicht aufkosten der skandalösen Unsitte, was bekanntlich so viel hiesse, als aufkosten der guten Sitte der feinen Welt.

Scheint nun Lope in seiner uns beschäftigenden Komödie: „Die Blumen des Don Juan", durch eine von der geschilderten Weise abweichende Behandlung des Liebe- und Eifersuchtsmotives zu überraschen, indem er letzteres ganz aus dem Spiele lässt, und, behufs Illustrirung des Liebesthema's, einen Galan vorführt,

---

1) Caséte con gran secreto
Y cree que corresponde
Esto á ser noble y cristiano,
Y lo contrario se opone.
Lope de Vega „Los Embustes de Celauro" III. esc. V.

der seine Liebesleidenschaft durch Bekämpfung derselben, durch Vergrabung seines Liebespfundes, durch Erstickung der Leidenschaft mit allen vier Zipfeln seines geflickten Bescheidenheitsmantels oder schäbigen Flausches und gleichzeitig mit den Zipfeln des „gesteppten Mantels" der Gräfin, die er allesammt sich und seinem Liebesgeständniss in den Mund stopft — scheint Lope mit solchem arte nuevo seinen dramaturgischen arte nuevo, die Mehrzahl seiner eignen nach diesem arte componirten Komödien und nebenher unsere obigen Ausführungen auf's Maul zu schlagen: so wird jeder Kundige doch sogleich diesem Scheine des Scheinens auf den Grund sehen und erkennen, dass wir es hier mit einer auf die Spitze gestellte Spitzsäule zu thun haben, mit der gewöhnlichen auf die Spitze getriebenen Liebesleidenschaft nämlich, nur dass diese, als umgekehrte Pyramide, mit der Spitze auf des Helden verborgenster Herzensfalte steht, während die Basis, die verschwiegene Zunge, deckend und verheimlichend darüber lagert. Mit andern Worten: dass die sonstige Ueberspanntheit der wie toll sich gebärdenden Liebesleidenschaft und Liebessprache hier in das Uebermaass von entsagender Liebesdemuth sich verkehrt und umschlägt, mehr zugunsten und im Vortheil der Ueberraschung durch eine neue Finte und Volte des stereotypen Liebemotivs, als im Besten der psychologisch-dramatischen Kunst und einer naturwahren Charakterschilderung, insbesondere einer wahrheitsgetreuen Schilderung des spanischen Lieberittercharakters und spanischer Herzensliebe.

Mit Fusstritten von seinem Bruder aus dem Hause gestossen, sieht sich unser Opfer verschwiegener Contrastenliebe und brutalen Bruderhasses nach einem Handwerk als Existenzmittel um. Don Juan hat von seiner Schwester das Talent geerbt, künstliche Blumen aus Seide und Gummi zu verfertigen[1], die sein treuer German auf der Strasse von Thor zu Thor zum Verkauf ausbietet. Unstreitig, wenn nicht das ritterlichste, das zierlichste der Handwerke, zumal in einer Komödie, wo das Liebesheldenpaar durch die Blume seufzt und schmachtet. German ruft seines Herrn Meisterwerke aus Gaze, Draht und

1) Yo sé hacer flores con primor notable
(Que lo aprendí de cierta hermana mia.)

Gummi eben vor den Palastfenstern der Blume aller Blumen aus, der Blumengöttin selber, der Condesa de la Flor, der Herzensflora seines Gebieters, der sich einen „Mustergarten“ nennt [1]), Mustergarten von lauter bescheidenen Veilchen, bis auf den Rittersporn, der vom Veilchen noch die Farbe trägt. Die Gräfin lässt den „Blumenmann“, nicht in Person, seinen Stellvertreter, den die Blumennamen ausrufenden German durch ihren Knappen Durango in den Saal heraufholen. German erschrickt, als er die Gräfin und ihre Freundinnen, Costanza und Ines, erblickt und möchte sich am liebsten mit seinem Körbchen voll Seidenblumen aus dem Staube machen. Doña Costanza hat ihn aber schon als Don Juan's Lakai erkannt. „Nie ging ein Vogel tölpischer in's Garn“, kratzt sich German hinter den Ohren. In solcher Lage gilt es, Farbe bekennen. German erzählt den Damen, wie sein Herr Blumenfabrikant geworden, und bittet nur um Verschwiegenheit, sonst schlägt ihm der Blumenkünstler Arm und Bein entzwei. Nun geht es an ein Blumenabkaufen zu fabelhaften Preisen. Für ein Veilchenbouquet giebt Doña Ines zwei scudos, Doña Costanza für ein Paar Lilien eben so viel. Gräfin de la Flor lässt von Durango den ganzen Korb leeren und, statt der Blumen, mit Ducaten füllen, goldene Rosen, die als Peterspfennige den Päpsten so lieblich duften. Durch die Liebesscene dieser Blumenkomödie scheint der Hauch des indischen Liebesgottes, Káma, zu wehen, dessen Bogen aus Zuckerrohr geschnitzt und die Pfeilspitzen aus duftigen Blüthen bestehen. Die würzigsten solcher Pfeilspitzenblüthen schnellt die Gräfin de la Flor von den Rosenlippen sub rosa, mit den Worten:

„Nehmt German; eure Blumen konnten wohl
Noch schönre Früchte tragen, wenn die Hand
Nicht lässig ward, die sie so fein gebildet.“ [2])

Und fertigt er mehr, so bring sie mir in's Haus:

„Wir wollen sehn, ob aus so reichem Flor,
Nicht eine Wurzel Keim fasst.“

---

1) Soy de un jardin particular modelo.

2) Tomád, German; que pudieran
Dar otro fruto si el tiempo
No helara las manos dellas.

Ein Wink mit dem Zaunpfahl — aber immer[1]) durch die Blume! German versteht denn auch den Wink nicht und fragt blödiglich, wie nur sein Herr fragen könnte: „Was meinen Euer Gnaden?"

German entfernt sich, da erscheint Don Alonso's Freund, Don Francisco, als dessen Handanträger bei Doña Costanza, die ihm für den Absender den Korb mitgiebt ohne Blumen. Ein wo möglich noch misslicheres Selam steht German im Begriff von seinem Herrn zu empfangen: einen Rosenstock nämlich ohne Rosen, weil Gräfin Hipólita de la Flor durch ihn erfahren, dass er, Don Juan, Weiberarbeit verrichte.[2]) Todt schlüg' er ihn, „hätt' er ihm nicht so Vieles zu danken", insbesondere den reichlichen Erlös für die Blumen, der ihm eine Soldatenuniform und die Reise nach Flandern bestreiten soll. Aus der 18. Scene des 2. Actes, die, gleich so mancher anderen, mehr Conversations- als dramatische Scene ist, theilen wir, beispiels- und wundershalben, noch ein Stückchen Gespräch mit, das die Gräfin mit ihrem alten Schildknappen, Durango, im Beiseyn der unzertrennlichen zwei Freundinnen, Costanza und Ines, wechselt. Die Gräfin hat den alten Bereiter mit seiner Eifersucht auf seine Frau geneckt und meint: „Ein Eifersüchtiger findet doch kein Mittel, das ihm erprobt, ob seine Kinder sein." Durango illustrirt die Bemerkung durch ein Geschichtchen:

„Es war ein Bauer jüngst,
Dem jährlich seine Frau ein Kind gebar;
Er liebte dieses Weib, doch graut' es ihm,
Ob seine Kinder auch sein eigen Blut,
Um in dem Streitpunkt nun auf's Klare sich
Zu setzen, kam er auf 'nen närrischen Einfall —
Gräfin. Was that er?
Duarngo. Er castrirte sich[3]); denn so
Dacht' er, wenn seine Frau gebäre,
Sey's ausser Zweifel, dass sie ihn betrüge.

---

1) Si biciera mas, me las lleva
A casa, por ver si en tantas
Alguna esperanza siembra.
Y ¡ojalá pudiera ser!

2) Oficio de mujeres delicadas

3) Mandóse castrar.

Costanza. Das Mittel scheint mir etwas theu'r erkauft.
Gräfin. Doch sicher wär's, und ich empfehl' es euch.
Durango. Ich danke, will mich ausserdem behelfen.
Gräfin. Manchem begegnet's wider seinen Willen."

Drollig genug! Das Drolligste aber ist, dass Lope dergleichen von und vor Frauen der auserlesensten Gesellschaft aus höchster Sphäre in einer Komödie zur Sprache bringt, die das zarteste Liebesverhältniss behandelt und durch den Mund der Liebesheldin dieser nur Blumendüfte und Blumenthau athmenden und davon lebenden Liebe! Ein Beweis, dass der damalige Gesellschaftston in den vornehmsten Kreisen kein Arg dabei fand, und dass Frauen mit einem aes triplex von hochgesinntem Keuschheitsstolze in der Brust, und mit einem stachelbesetzten Venusgürtel als Abwehr und Schutz- und Trutzwaffe ihrer weiblichen Ehre, Schaam und Tugend um den Leib geschnallt tragen konnten, und doch kein Feigenblatt vor den Mund nahmen. Finden sich doch, wie männiglich bekannt, weit häufigere und stärkere Belege hiefür, als bei Lope, der noch als ein Meister von Zartgefühl und Wohlanständigkeit gepriesen werden darf, finden sich doch die reichlichsten Belege hiezu bei dem in letzter Kunstabsicht sittlichstrengsten, keuschesten, ja heiligsten der dramatischen Dichter, bei Shakspeare! Dessen jungfräulichste Mädchen, makellose Tugendspiegel und Keuschheitsheldinnen, geschlechtliche Bezüglichkeiten sich erlauben, als hätten sie aller Schaam den Kopf abgerissen. Gleich in dem Seitenstück zu Lope's „Blumen des Don Juan", in Shakspeare's Lustspiel: „Wie es euch gefällt", gestattet sich das Mädchenfreundschaftsideal, das jungfräulich holdeste der Prinzessinnenpaare, die jemals die Bühne verherrlicht, gestatten sich Rosalinde und Celia, letztere namentlich Aeusserungen, Zweideutigkeiten, worüber, gelinde ausgedrückt, ein Badeknecht den Kopf schütteln würde: [1])

„Und wo wir gingen, wie der Juno Schwäne
Da gingen wir gepaart und unzertrennlich." [2])

---

1) So sagt Celia einmal zu der als Page verkleideten Rosalinde: „Du hast unserem Geschlecht in deinem Liebegeschwätz geradezu übel mitgespielt. Wir müssen Dir Hosen und Wams über den Kopf ziehen, damit die Welt sieht, was der Vogel gegen sein eigenes Nest gethan hat." IV. 1 — 2) I. 2.

Ein so prächtiges Bild fürstlicher Gepaartheit, jungfräulicher Seelenfreundschaft und schaamhafter Lauterkeit zweier Königstöchter konnte zu Shakspeare's und Königin Elisabeths Zeit unberührt vom Schmutze verfänglicher Redeweise bleiben! Wie ja eben auch die lichtweissen Schwäne von dem Schlamme unbefleckt blieben, worin sie mit ihren schwarzen, der Farbe nach, schlammverwandten Schnäbeln wühlen. —

Von German, der im Soldatenfederhut daherspreitzt, erfährt die Gräfin Don Juan's Entschluss, Valencia zu verlassen und nach Flandern zu gehen. Sie erschrickt bis in's Herz hinein[1]), so tief, dass auf den Schreck die Entscheidung, die Komödien-Katastrophe, wie der Wasserschwall bei emporfahrendem Röhrenstempel herbeistürzt, und Don Juan, welchem German den Eindruck brühwarm mittheilt, am Schlusse des zweiten, vorletzten Actes, nun selbst an der Gräfin Liebe zu ihm glauben muss[2]), und als Schlussparaphrase den zweiten Titel der Komödie: „Ar-

1) Costanza (ap. a la Condesa).
La color se le ha mudado.
Costanza (heimlich zur Gräfin).
Das Blut lässt eure Wang' im Stiche.

2) D. Juan. Ein Labyrinth des Irrthums ist die Liebe,
Wenn's aber wahr ist, was einst Dante sagte:
Liebe wird stets dem Liebenden vergeben,
So wie Petrark in seinen Zauberversen:
Ein Herz aus Erz und Marmor müsst' am Ende
Der nie gestillten Liebesklage weichen,
So kann ja wohl Gott Amor selbst einmal
Das Herz einer Hipolita berühren:
Du bist ein Weib; Du sahst mich manchen Tag
In Sonnengluth wie in der Nächte Frost
Die angestellte Wuth des Missgeschicks
Vor Deiner Schwelle Heiligthum beseufzen,
Dem goldnen Wagen dieser Herrin folgen
Anbetend wie ein ind'scher Götzendiener.*)
So viele Lieb' und Elend hat ja wohl
In Deine Seele ihren Schmerz gegraben.

*) Helena. — „Gleich dem Indier,
Gläubig in seinem Wahne flehend, ruf' ich
Die Sonne an" . . .
Shaksp. „Ende gut Alles gut." I. 3.

muth und Reichthum ihre Rollen tauschen" (El rico y pobre trocados) anzufügen, sich nicht entbrechen kann.

Von der Vertauschung zeigen schon, in der ersten auf der Strasse spielenden Scene des dritten Actes, Doña Costanza's Eingangsworte an die Gräfin de la Flor, die eben vom Ball kommt: Dass Don Juan im Tanzsaaal alle Männer verdunkelt. „So wahr ich lebe, seine Armuth hat den Reichthum auch der Reichsten ausgelöscht." [1]) In seiner Soldatentracht, in der er mit German auch jetzt den beiden, bei seinem Anblick sich schnell verschleiernden Damen begegnet. Don Juan's erstes Zusammentreffen und Gespräch mit seiner imstillen angebeteten, und bei dieser ersten Unterredung mit ihr noch verschleierten und von ihm unerkannten Göttin. Ein seltsames, dramatisch planloses, gegenseitig verschwiegenes Lieben par distance. Der Mangel einer dramatischen Verwickelung und eines eigentlichen Komödienplans lässt sich auch an Shakspeare's 'As You like it' rügen; doch führt er, seiner Erzählungsquelle folgend, das Liebespaar, Prinzessin Rosalinde und den bedrohten Orlando, im Ardennerwalde auf's anmuthigste zusammen. Rosalinde, in Pagenanzug, neckt sich dem sie nicht erkennenden Orlando scherzweise als Rosalinde auf. Der in Liebe zu seinem, wie er denkt, fernen, ihm entschwundenen Ideale verschmachtende Orlando geht auf den Scherz ein, in der Einbildung mit dem autoptischen Scheintruge die Sehnsucht nährend, wie der Durstige in der Wüste an der scheinbar nahen mit Quellwasser ihn neckenden Luftspiegelung sein Lechzen täuscht. Rosalinden sind Orlando's scherzhaft an den Pagen als imaginären Stellvertreter des fernen Herzensidoles gerichtete Liebesgeständnisse wahrhafte Bekenntnisse, Seelenergüsse, die an die rechte Adresse gelangen, dieweil die Hälfte von Orlando's Liebesseufzern auf die bewusste

Aufschieben drum will ich das Unternehmen
So lang, bis die Gewissheit mir geworden,
Dass meines läst'gen Diensts Du müde bist.

1) Que un hombre como Don Juan
Fuese anoche el mas galan
— — — —
Que lucio mas su pobreza
Que la riqueza mayor.

Täuschung kommen, dass er in seinen eigenen Beutel lügt, der noch dazu sein Herzbeutel, und der sich gleichwohl unterm Belügen mit dem lautersten Liebesgolde füllt. So entspinnt sich der verscherzte Lustspielknoten doch wieder zu goldnen Intriguenfäden einer idyllisch lieblichen und zugleich ächt lustspielartigen Herzensverwickelung, mit einem Anhauch von phantastischem Reiz und Märchenzauber, der um diese ganze Waldeinsamkeits- und Verbannungs-Einsiedelei spielt. Dahingegen in Lope's Glückwechselkomödie die scharfe Tagesbeleuchtung des durchaus realistischen, und durch die übliche Schablone der Salon- und Strassenbegegnisse gezeichneten Contrastirungssittenbildes jenen Mangel an Durchkreuzungs-Conflicten und Verflechtungen der Incidenzen eines regelrechten Komödienplans um so auffälliger hervorstellt. Dafür hat aber der Spanier seinem Charakter- und Wendeglücksgemälde, einem der lichtesten seiner Sittenlustspiele von der hellsten Tönung, bei allem scharfen Abstich gegen die starken Schattenpartien, — hat Lope seiner wesentlich peripetischen Komödie, wo Handlung und Katastrophe ganz und gar in der Peripetie aufgehen, und worin sich Fortuna's Rad aus freier Hand gleichsam, ohne Intriguenplan, ja ohne die Glücksgöttin, die aus Caprice doch mindestens ihr Rad mit einem Fussschnippchen zum Spinnrade schlägt, um welches der Faden läuft, woran die wechselnden Geschicke schweben — hat Lope dieser Glückspiel- und Liebezufallskomödie ohne Liebesintrigue einen Schlussact abgewonnen, der, an sich betrachtet, zu den glücklichsten Würfen seines dramatischen Genie's zählt.

Noch eine Probe ritterlicher Galanterie glaubt die verschleierte Gräfin dem Don Juan auf der Strasse zumuthen zu müssen. Sie ersucht ihn, ihr aus dem Waarenlager jenes Mailänder Handelsherrn dort Bordüren zu besorgen. Kaufmann Laurencio tritt aus dem Laden. Don Juan bestellt bei ihm die Garnituren und noch ein Stück Mailänder Tuch dazu, statt baaren Handgeldes die blosse, geldbaare Hand mit Handschlag anbietend, als vorläufige Abschlagszahlung.[1]) Flugs will der weisse

---

1) Y por vida de Don Juan
(Mostrad Laurencio esas manos)
De pagaros del primer

Rabe von Waarenhändler das gewünschte Zeug herbeiholen. Die Gräfin flüstert ihm in's Ohr, nichts von Don Juan zu fordern, den sie nur im Scherz auf die Probe stellen wollte [1]), und überreicht dem Kaufmann einen kostbaren Demant als Sicherheitspfand, dass sie ihm den Betrag sogleich senden werde. Der weisse Rabe lehnt das Juwel ab: „Mehr Ehr' ist mir, zu dienen einem Herrn, wie Don Juan ist, als alle Güter Mailands" und huscht in seinen Laden zurück mit Don Juan's Handfeste in der Tasche. Auf Grund des galanten Pumps wünscht die Gräfin, dem ritterlichen Gutsager in ihrem Hause den Dank abzustatten. Don Juan entschuldigt sich mit dem Ritterdienste, den er einer hohen Frau geweiht, die er durch einen solchen Schritt zu beleidigen fürchte. Auf die Gegenbemerkung der Gräfin, jene hohe Dame erwarte ihren Bräutigam, einen sicilianischen Marqués, versetzt Don Juan:

„Ich weiss, dass meine Niedrigkeit die Gunst
Der hohen Frau nicht werth ist zu erwerben.
Doch soll es seyn, dass sie sich auch vermählt,
Ob sie zu Eis auch friert, zur Flamm entzündet,
Kann ich verhindern, ewig sie zu lieben? [2])
Gräfin. Wenn ich nun einen Auftrag von ihr hätte?
D. Juan. Dann ständ' ich allerwärts zu euren Diensten."

Sie scheiden, und nun — und wie à propos! — tritt der Bräutigam aus Sicilien, der Marqués Alejandro in Reisekleidern

---

Dinero que me han de dar
Para partirme.

„Und nehmt, Laurencio, diese Hand zum Pfand
Beim Leben des Don Juan euch zu bezahlen
Vom ersten Reisepfennig, den ich finde."

1) Por probarle me he burlado.

2) Yo sé que la suerte mia
No merece su valor;
Mas que importa que se case,
Que me hiele o que me abrase,
Para que la tenga amor.

Ein schreiender Anachronismus diese Troubadour-Liebe zu Lope's Zeiten, der aber als solcher gerade von einschlagender Bühnenwirkung seyn mochte. Je hohler die Felsklüfte, desto schallender das Echo auch des kalten Donners.

mit Dienern und Gepäck auf; ein hochadeliger Gracioso-Pedant vom reinsten Brillantwasser. Lässt sich eine solche Figur zweckmässiger in eine Lustspielkatastrophe hereinstellen? Marqués Alejandro will alle Anstalten getroffen wissen, um bei seiner hohen Braut hochaufgeputzt mit seiner gesammten Dienerschaft in grosser Gala die Aufwartung zu machen. Gleichzeitig mit diesen Anstalten hat die hohe Braut Don Juan mit German von ihrem Escudero Durango in den beleuchteten Garten ihrer Freundin, Doña Ines, einführen lassen. Gräfin Hipolita begrüsst ihn holdseligst, in doppelte Verschleierung gehüllt: in den Komödienschleier, den eine Spanierin mit zur Welt bringt, und in den Sternenschleier einer Valencianischen Nacht. Mit bestem Willen vermag aber Don Juan nicht, aus Rücksicht auf seine hohe Herzensdame, in deren ausschliesslichem Dienste sein Herz nun einmal, sey's auch erfolglos, schlägt, der unbekannten Gönnerin, die ihm das Stelldichein bewilligt, „Liebe vorzulügen." Es folgt nun für die vor ihrem Schleier verschmähte Gräfin die schmeichelhafteste Liebeserklärung, die von der Gräfin hinter dem Schleier mit Wonne eingesogen wird. Es kitzelt sie, ihr von Don Juan vergöttertes Gedankenbild zu besticheln, um sich desto überschwänglicher von ihm vergöttern zu lassen. [1]) So wie sie seinem, will sagen, ihrem Ideal, mit einem Wörtchen zu nahe tritt, ist Don Juan auf dem Sprunge, sich zu entfernen. [2]) O um

---

1) Es angelica, es divina,
Trarparente, cristalina;
Mujer que si la mirais,
Sospirarais por ser hombre,
¡Ay de mi humilde fortuna!

„Sie ist ein Engel, stammt von Götterart,
Durchsichtiger Natur, pur wie Krystall!
Säht ihr sie, Weib, ihr müsstet darum seufzen
Dass euch der Himmel nicht als Mann geschaffen,
O dass ich solch ein armer Teufel bin!

2) Condez. La pobreza
Os hace desvanecer.
D. Juan. Pobre ó no, yo me contento
Con ser rico deste bien

Gräfin. „Die Armuth hat euch den Verstand verwirrt.

einen solchen spanischen Komödienschleier, den, wie Göttin Leukothea, die spanische Comedia ihrem im Meere seiner Erfindungen rathlos und auf's Gerathewohl umherschwimmenden Dichter in dem Augenblicke zuwirft, wo ihm die Schwimmkraft auszugehen droht und er den Krampf in die Waden kriegt! Hinter dem Schleier — dieser glücklichsten Erfindung des spanischen Drama's, dem Aufzugsgewebe ihrer Lustspielintriguen, dem stehenden Zettel und Einschlag ihrer Verwickelungen — hat sich die Gräfin bis zur Gipfelhöhe des Entzückens von Don Juan's Verherrlichungen emporschwingen lassen; sie berührt mit dem verschleierten Scheitel die Sterne, jeder Stern ein Liebesstern, und ruft dem alten Knappen Durango, der den eingetroffenen Bräutigam aus Sicilien, Seine Gnaden den Marqués Alejandro, anmeldet, zu: „Was Bräutigam? Was Gemahl? Ich weiss von keinem künftigen Gemahl, als Herrn Don Juan.“ [1]) Zum Erstaunen der beiden Freundinnen, Costanza und Ines, die inzwischen eine verschleierte Unterhaltung mit German gepflogen, unter Anwandlungen seinerseits, mit der kühnen Hand jenes Jünglings in Schiller's Ballade: ‘Das verschleierte Bild zu Saïs’, dem Valencianischen Isispaar die Schleier abzureissen mit Allem was drum und dran hängt. Nachdem sie nun selbst sich entschleiert, macht German Anstalten, in die Erde vor Schreck zu sinken, über die ungenirte Art, womit er ihnen zusetzte: „Wie Küchenmenscher hab' ich sie behandelt; das ist mein letzter Tag.“ [2]) Dass sein Herr vor der nun gleichfalls schleierlosen Gräfin im Staube daliegt, anbetend, und ihre Erklärung, dass er von heute ab ihr Gemahl, Graf de la Flor, mit Thränen erwiedernd zu ihren Füssen hingeströmt [3]), versteht sich von einem Sonnenan-

D. Juan. Arm oder reich ich fühle mich beglückt
Im Reichthum dieses Schatzes meiner Seele,“

1) Yo no tengo otro marido
Que el señor Don Juan.

2) Que como á viles fregonas
Las he tratado! Hey perezco

3) Cond. — que no quiero
Marqueses, condes ni duques,
Sino un pobre tan discreto,
Tan prudente, tan galan
Y tan firme caballero.

beter, dessen Herz eine Sonnenblume, von selbst. Welche Nacht zieht über den „Grafen de la Flor“ dahin, voll goldener Himmelsblumen, von denen sich unser Blumenkünstler nichts hatte träumen lassen; und glühend wie die Vermählungsküsse [1]), die er mit der nun ganz entschleierten Gemahlin-Blume wechselt, einer Victoria regia schwimmend wie eine Sonne auf einem Wonnesee! Und welcher Tag auf diese Nacht geht dem Bruder unseres auf Eherosen gebetteten Grafen de la Flor, dem Don Alonso auf, mit dem er die Glücksrolle wechselt! Alonso, durch Spiel und Lotterleben an den Bettelstab gebracht, und der von ihm misshandelte, ausgestossene, seines Erbes beraubte Bruder über Nacht aufgeblüht, in Einer Brautnacht wie der Rosenbusch, den die persische Prinzessin Mandane in ihrer Brautnacht ihrem Schoosse im Traume entspriessen sah; überschüttet wie aus einem goldenen Füllhorn mit allen Beglückungen des Himmels und der Erde in den Armen einer Gattin, die eine Idalia und ein rosiges Paphos zugleich, hingegossen auf die üppigen Pfühle ihres Ehehimmelbettes! Und er, Alonso, der Auswürfling seines eigenen Hauses, ein Bettler vor des jüngern Bruders goldener Paradiesesthür, den er bespieen und mit Füssen hinausgestossen aus seinem Hause! Und hiermit noch nicht genug, stellt die Contrastsituation vor dieselbe Thür auch noch den Marqués Alejandro mit seiner gesammten Dienerschaft im höchsten Hochzeitsstaat, als Gräfin Hipolita's de la Flor erlauchten Bräutigam in Floribus. Er klopft an und vernimmt vom Knappen Durango, angesichts des als Bettler dastehenden Alonso: „Don Juan de la Flor, Herr, ist ihr edler Gatte.“

„Die Gräfin bin ich, die nicht Grafen, nicht
Marquesen, Herzoge, noch sonst wen will,
Ausser einem armen, sehr verständigen,
Treu feinen, tugendhaften Cavalier.“

1) In Doña Ines Garten sagte schon die Gräfin de la Flor:

„Ihr seyd von heut an der Graf de la Flor,
Und so entschieden giebt sich meine Liebe,
Dass ich heut schon den Erzbischof gesprochen
Und er mir Dispensation ertheilt,
Dass unsere Hände man noch heut verbinde.“

O um einen spanischen Erzbischof zum spanischen Komödienschleier!

Marqués Alejandro besteht auf seinem Bräutigams-Blumenstrauss im Knopfloch; Durango auf seiner Versicherung:

„Mein aufgeräumter Herr, ihr mögt bedenken,
Doña Hipólita und Herr Don Juan
Verschlafen heut den ersten Liebestraum,
Denn erst am Abend wurden sie getraut.“[1])

Und bettet den Hochzeits-Marqués auf ein Dornenbrautbett, und pflanzt dem Bettelbruder Alonso einen Dornstrauch in's Herz, das von blutigem Neid überquillt[2]), als German, der im reichen galonnirten Kleide eines Haushofmeisters hinzugetreten, keinen Zweifel mehr an Durango's erstatteter Auskunft zulässt. Alonso schleicht davon mit der Dornruthe auf dem Rücken, und Marqués Affenschwanz mit dem Hochzeitsstrauss an der Brust, um zu sehen, „ob Recht noch in der Welt ist.“[3])

Man denke sich nun die Lendemain-Scene in der Gräfin Zimmer als Gegensatz. Das junge gräfliche Ehepaar im reichen, weichen, blumenduftigen Morgenanzuge. Beider Seelen, Beider Herzen ergossen in Einen Wohlgeruch nicht nur der Liebesinnigkeit, auch des Wohlthuns; Don Juan's Herz in die mitleidvolle, brüderlich erbarmungsselige Bitte an die Gemahlin, die von seinem Bruder verpfändeten Ländereien und Kostbarkeiten zu verabfolgen. — Sie küsst ihm die Bitte, noch unausgesprochen,

1) Desenfadado señor,
Pienso que durmiendo están
Doña Hipólita y Don Juan
El primo sueño de amor;
Que anoche se desposaron.

2) „Von hinnen komm,“ — sagt Alonso zu seinem Begleiter, Otavio, ehemaligen Spiel- und Zechbruder, jetzt Bettler wie er selbst und loddrig, wie Alonso's Jamben:

„Von hinnen komm, eine Geschichte müsst' ich
Hier hören reichen Glücks und die vor Neid
Mich bersten machte.“

3) Hoy veremos
Como palabras se dan.

von den Lippen, und hat sie mit dem Kuss gewährt.[1]) O der beseligenden Erfüllung! Sie heisst Durango ein Kästchen bringen; öffnet es — „Wie?" — ruft Don Juan — „Blumen drin?" Gräfin:

„Ja, jene Blumen, Lieber,
Die ihr verfertigt, German für euch feil bot."[2])

Ein Blumenräthsel, das ihr Rosenmund mit zärtlichen Küssen entsiegelt.[3]) Und nun lästere man und sage: die Ehe mit einem solchen Lendemain sey kein Sacrament! Und läugne dann, das Gegenbild daneben gehalten: es gebe keine Hölle! auf Alonso's Bettelbrief an seinen Lotterbruder in Glückesfülle, am Spieltisch und an reichbesetzter Tafel, den er im Briefe um ein Almosen von 100 Ducaten ansprach, ist mittlerweile die Antwort eingelaufen, die Alonso eben liest — rund abgeschlagen! Timon, Timon! Am Bettelstab ein Timon, im Ueberfluss ein Lump, und werth daher, dass man dir mit deinem eignen Bettelstabe den Lump von innen und dessen äussere Abzeichen, die Bettlerlumpen, vom Leibe und aus dem Leibe schlägt. Schmachvoller, schmerzlicher als solcher Lumpen-Exorcismus dünkt ihm seines Genossen, Octavio, letztes Auskunftsmittel, des Bruders Mitleid anzuflehen. Don Alonso schaudert vor dem Gedanken zurück: „Diese Schmach bringst Du über die Lippen?" Ver-

1) Gräfin. „Kein Wort mehr! Heute sey'n sie eingelöst" . . .
Condesa. No digais mas, advertid,
Hoy todos se quitarán . . .

2) D. Juan. ¿Flores teneis dentro?
Condesa. Sí.
Estas son aquellas flores
Que soliades hacer,
Y German trajó de vender.

3) „Die bleiben hier verwahrt, ja, und ich wünschte,
Sie wären in Demant gefasst. Wenn jemals
Ihr euch beigehn lasst, eure Frau zu quälen,
So weis' ich diesen Schatz euch vor."

Der Liebesgöttin aus Blumenbüscheln geflochtene Strafruthe für den unartigen Amor!

hungerte Lippen kennen keine Schmach. Octavio dringt in den Zaudernden mit allen Stacheln der Noth und des Elends ein. Don Juan lasse zudem in der Dunkelheit Almosen vertheilen, um die Empfänger nicht zu beschämen. Alonso — Noth bricht Eisen — wankt heran an Don Juan's Hausthür, aus welcher Don Juan mit German eben bewaffnet tritt, um des Marqués gegen ihn aufgebotene Rotte, die der Graf vor seinem Hause vermuthet, würdig zu begrüssen mit Schwert und Schild. Auf German's an Alonso und Octavio gerichtete Frage: „Seyd ihr von Marqués Alejandro's Bande?" erwiedert Alonso: „Wenn schwere Noth für scharfe Waffe gilt, so treten wir bewaffnet vor Eu'r Thor. Welchen von Euch nenn' ich den Herrn Don Juan?" Juan. „Don Juan de Fox, Graf de la Flor, bin ich." Und nun entwickelt sich eine Katastrophenscene zwischen den beiden Brüdern von einer schier tragischen Kraft, einer kathartischen Wirkungsstärke und versöhnungsmächtiger, grossartiger Rührung, die — das Gottessiegel des dramatischen Genie's, ja des erhabenen Tragikers! — die diese Begegnungskatastrophenscene als eine geistesverwandte mit jener heroisch erschütternden Scene zwischen Coriolan und Aufidius in Shakspeare's gewaltigster Römertragödie [1]) kennzeichnet und adelt. Wir legen sie zur Selbstbeurtheilung unseren Lesern vor [2]), zugleich auf

1) Coriol. V.

2) D. Juan. ¿Quien sois vos?
D. Alonso. Un caballero
De noble y clara prosapia,
Que ha venido á no tener
Mas que aquesta pobre capa.
Quiere irse á Flandes; y viendo
Que la fortuna voltaria
Os ha puesto en tal estada
(Que unos ensalza, otros baja),
Viene a pediros limosna
Para hacer esta jornada.
D. Juan. Esa, señor caballero,
Daré yo de buena gana.
Pero si esta es invencion,
Y al henchiros de oro y plata

Oliver's Einführung am Schlusse von „Wie es euch gefällt“ hinweisend, und an des Lesers Gutachten appellirend: ob dieser Oli-

Las manos, me henchis el pecho
Del plome de alguna bala,
No será la culpa vuestra.
Hacedme, merced, y tanta,
Que aqui solamente entreis.
D. Alonso. ¿Adomde?
D. Juan. A la pomiera sala.
D. Alonso. No puedo donde haya luz;
Porque si me veis la cara,
En vez de darme limosna
Me atravesareis la espada.
D. Juan. ¡Yo á vos! Pues que me habeis heche?
D. Alonso. (Ap.) Las lagrimas se me saltan.
D. Juan. Tomad de mi caballero,
Si lo sois esta palabra,
Que aunque fuerades mi hermano,
Que es la cosa mas ingrata
Que Dios ha hecho en el mundo
Estas venas me rasgára
En viendoos pobre; que yo
Lo he vido tanto en su casa,
Que viendo un pobre, si es noble,
Se me rasgan las entrañas.
D. Alonso. Como sufriran las mias,
Hermano, tales palabras?
Yo soy Don Alonso, yo,
Que vengo a darte venganza.
Vesme aqui a tus pies, Don Juan.
D. Juan. Señor mio de mi alma.
¡Vos a mis pies! Yo á los vuestros.
Entrad, esta es vuestra casa
¡Vos en la calle á estas hora!
— — — — — — —
Venid, hermano, conmigo.
D. Alonso. Mi señor, los ojos hablan.

Don Juan.

Wer seyd Ihr?

Don Alonso.

Ein Edelman von hohem
Geschlecht, der so herunter ist gekommen,

Dass er nichts mehr als diesen Bettlermantel
Sein eigen nennt. Er ist jetzt im Begriff
Nach Flandern abzureisen, und in Betracht,
Dass wankelmüthiges Glück euch so gesegnet,
Wie es Einen erhöht, Andre erniedrigt,
So spricht er euch um ein Almosen an,
Dass er die Reis' im Stand sey anzutreten.

Don Juan.

Das, Herr, sey euch gewährt von ganzem Herzen.
Wenn es indessen eine List nur wäre,
Dass ihr, mit Gold und Silber euch die Hände
Füllend bei mir, zum Dank dafür die Brust mir
Mit einer Kugel Blei beschwert, dann komme
Die Unklugheit auf meine Rechnung, Herr.
Thut mir die Liebe jetzt und tretet hier
Herein.

Don Alonso.

Wohin?

Don Juan.

Nur in den nächsten Vorsal.

Don Alonso.

Unmöglich, wenn ein einzig Licht darin.
Denn hättet ihr erst mein Gesicht erblickt,
So stiesst ihr, statt Almosen mir zu geben,
Den Degen in die Brust mir.

Don Juan.

Wie? ich euch?
Was hättet ihr denn wider mich verbrochen?

Don Alonso.

O meine Thränen drängen sich hervor.

Don Juan.

Hört denn ein Wort von mir, Herr, wer ihr seyd.
Und wenn ihr gar mein eigner Bruder wärt,
Der gegen mich das undankbarste
Geschöpf, das Gott je schuf, gewesen, dennoch
Riss' ich das Blut mir aus den eignen Adern,
Eh' ich euch sollt' in Armuth sehn, denn ich
Stand einst in seinem Haus in solchem Elend,
Dass, seh' ich einen armen Edelmann,
Mir ist, als ob's mein Eingeweid zerrisse.

Don Alonso.

Und meines, Bruder, soll dies Wort ertragen?
Ja, ich bin Don Alonso! sieh, ich komme,

ver der Katastrophe[1]) den der Exposition zum poetisch-dramatischen Austrage bringt, oder als dessen, mithin als sein eigener Wechselbalg daherschlenkert, um sein unmenschliches, unnatürliches und ruchloses Verhalten gegen den Bruder, ganz gemüthlich, als ob nichts zwischen ihnen vorgefallen wäre, aus unserem und aller Betheiligten empörtem Innern wegzulächeln mit einem textgetreuen, nach Lodge's Erzählung der Celia und Rosalinde abgestatteten Berichte: wie er im Ardennerwalde eingeschlafen, und wasmaassen er unfehlbar von einer grüngoldnen Schlange nebst Löwin, die ihn beide beschlichen, verspeisst worden wäre, wenn ihn sein Bruder Orlando nicht von den ungebetenen Gästen befreite. Auf welche Sühne hin Oliver seinen Bruder Orlando, dem er sich tödtlicher und verderblicher, als Schlange und Löwin zusammengenommen, erwiesen — ohne weiteres auffordert, für ihn um Aliena's (Celia's) Hand zu werben, die ihm diese denn auch, leichten Herzens, gewährt, dem „unnatürlichen" Bruder, den sie in den ersten Acten, ob dieser durch keinerlei entsprechende Genugthuungsreue gesühnten „Unnatürlichkeit", verabscheut hatte. Ueber dem im Walde eingeschlafenen Oliver der Katastrophe ist — magnus dormitat Homerus — zugleich der grösste aller dramatischen Dichter, und vielleicht nur dieses einzigste Mal in seinen Dichtungen, selber eingeschlafen. Oliver, am Schluss des Lustspiels „Wie es euch gefällt" ist eine vereinzelte Ausnahmsfigur unter Shakspeare's gebranntmarkten Verbrechern, das einzige Subject, dem zuletzt Lodge's Novelle als Zettel aus dem Munde springt, wie es uns nicht gefällt. Doch getrost! Die Schlüsselchen zu diesem Shakspeare-Räthsel tragen wir in der

---

Dass du an mir die volle Rache nehmest.
Sieh hier zu deinen Füssen mich, Don Juan!

Don Juan.

Herr meiner Seele! Und ihr solltet liegen
Zu meinen Füssen? Nein, ich zu den euren!
Tretet herein! Dies Haus ist euer Haus.
O, ihr um diese Stund' auf offner Strasse? . . .
— — — — — — —
Kommt, kommt, mein Bruder.

Don Alonso.

Herr, die Thränen sprechen.

1) IV. 2. —

Tasche und werden, will's Gott, seinerzeit den krausen Bart im Gewinde, Gefieder und Gesperre des Räthsel-Schlosses nicht erfolglos wirken und die Riegel heben lassen.

Durango meldet die vom Vicekönig befohlene Verhaftung des Marqués Alejandro, weil derselbe dem Don Juan nach dem Leben trachte. Die im Vorsaal des gräflichen Palastes spielende Schlussscene bringt Alles in's Gleiche. Der Vicekönig erscheint als Vicegott aus der Maschine und als Knotenlöser mit Marqués Alejandro, Alexander und Knoten in Einer Person. Von Amtswegen schlägt der Vicemaschinengott den Betheiligten vor: „dass man zum Frieden sich die Hände reiche." Doña Costanza reicht die ihrige dem Don Alonso und der Marqués die seinige der Doña Ines. Don Juan richtet das vorletzte Schlusswort an den Zuschauer-„Senat": „So schliessen sich die Blumen des Don Juan." Die Gräfin das letzte:

„Euer Gnaden irren sich; der Dichter meint,
Reichthum und Armuth wechseln die Rolle,
Und dieses sey des Stückes bester Titel."

Ein Stück in Stücken; aber jedes Stück ein Stück Gold oder doch ein Goldstück. Ein Blumenstück, die Blumen lose in einer Vase vereinigt, gemalt von einem Huysum oder Velasquez der spanischen Komödie. Ein Glückswechselspiel geschüttet aus Fortuna's goldnem Horn, dem die Glückgüter wie der Sternschnuppe die Funken entsprühen, und als erdige trübe Aerolithen niederstieben — aus der Glücksgöttin Goldhorn nämlich und aus dessen unter die Sterne versetztem Himmelszeichen: Giesskanne der Sternschnuppen, — dieweil die Meteorsteine, in die sich Lope's Füllhorn-Sternschnuppe auflöst, in einen Juwelenregen sich ergiessen.[1])

1) Das lockere Gefüge dieser Komödie, die fehlerhafte Vertheilung und das Auseinanderfallen der gut erfundenen Incidenzen und Situationen rügt auch der spanische, mehrgenannte tapfere Kritiker, Don Alberto Lista: En esta comedia, que fue unas de las primeras de Lope, pues se halla en la lista del 'Peregrino en su patria' se observa mas que en otra alguna la pesima distribucion de los incidentes, que echa a perder un escelente asunto. Al mismo tiempo que se admira su invencion en multiplicas situaciones, se siente que no las hubrese unido todas a un principio, á una invencion comun. Leccion. p. 182. Von der letzten meisterhaften Scene zwischen den beiden Brüdern bemerkt Lista, dass in dersel-

Carlos el Perseguido (der verfolgte Carlos).

Diese Komödie wirft den Vorschatten zu dem ehebrecherischen Liebesmotive in Lope's Drama, 'Castigo sin Venganza'. Nur bleibt im „Verfolgten Carlos“ die ehebrecherische Liebe einseitig, ist auch keine blutschänderische, und beschränkt sich auf das Gelüste der Frau Potiphar, das aber auch insofern bei der blossen Einschichtigkeit es bewenden lässt, als es nicht einmal durch eine vom Erfolg gekrönte Anklagerache ihre Lust an dem keuschen Joseph dieser Komödie, am Titelhelden Carlos, büsst, indem der Gemahl unserer Frau Potiphar, die sich, wie in der „Rachelosen Straf-Comedia“, Casandra nennt, den von ihren verleumderischen Anklagen verfolgten Joseph oder Carlos, anstatt ihn zu bestrafen, mit Gunstbezeugungen und Ehrenauszeichnungen belohnt, infolge dessen die Komödie vom verfolgten Carlos gewissermassen den Titel des Castigo sin Venganza umkehrt und sich in eine Comedia: Venganza sin Castigo, „Rache ohne Strafe“ oder „rachelose Rache“, umstülpt; ganz anders noch, als wir diese Polypenumstülpung von der Komödie mit tragischem Ausgange, 'Castigo sin Venganza', an sich selber werden vollziehen sehen. Kurz, unsere Frau Potiphar-Casandra, die Gemahlin des Herzogs von Burgund, wird, durch das ganze Stück hindurch mit ihrer Potiphar-Klage vom Herzog-Gemahl abgewiesen und auf die drei ersten Buchstaben der Potiphar, auf den Pot, gesetzt. Der Verfolgungs-Process wegen ehebrecherischen Conats, der Joseph-Potiphar-Process, verläuft nun so: Carlos ist der Günstling des Herzogs von Burgund, dessen Gemahlin Casandra darauf brennt, seinen Günstling zu dem ihrigen zu machen. Nun ist dieser seit sieben Jahren heimlich mit des Herzogs Schwester, Leonor, verwittweten Herzogin von Cleve, vermählt; ein Umstand, der dem Carlos die keusche Josephsfahrt nicht unerheblich erleichtert, so dass Herzogin-Po-

ben nicht von Fehlern, Mängeln, Verstössen gegen die Regeln die Rede seyn könne. In dieser Scene sey vielmehr Alles und Jedes auf's Vollkommenste durchgeführt, gehalten und vollendet: 'En esta escena no hay que hablar de defectos ni de faltas de reglas ni de nada, todo esta perfectamente sostenido y desempeñado.“ p. 188.

tiphar nicht blos nichts von seiner leibhaften Person, sondern auch nicht einmal ein Stück von dem, was er am Leibe hat, nicht einmal das corpus delicti, seinen Mantel, in Händen behält, schon deshalb nicht, weil er ihn zum Bedecken und Verhüllen seiner Geheimehe mit Prinzessin Leonor, des Herzogs Schwester, braucht. Die heimliche Ehe seiner Schwester mit seinem Günstling, Carlos, bleibt für den Herzog so ahnungslos verborgen, dass er Leonoren's Hand dem um sie werbenden Grafen Ludovico zusagt, und als Morgengabe die vom Eidam in spe ihm angebotene Uebernahme der Kriegskosten im Kriege gegen Frankreich mit Vergnügen annimmt, die Hochzeit bis nach Beendigung des Krieges und nach Zahlung der Kosten verschiebend, mit dem Vorbehalt, dass Ludovico's Bewerbung um Leonor bis dahin ein Geheimniss bleibe. Der Prinzessin geheime Brautschaft geht Hand in Hand mit ihrer, der parallel geheimen, Ehe, nur dass sie in dieses Geheimniss eingeweiht ist, in jenes aber nicht. Selbstverständlich geht der erste Act nicht zu Ende, ohne dass Casandra-Potiphar mit ihrer Conatklage bei dem Herzog-Gemahl abfällt, der den knieend seine Unschuld betheuernden, und auf seinen umgehängten Mantel, als unverwerflichsten Unschuldsbeweis, sich berufenden Günstling emporhebt und in die herzoglichen Arme schliesst, den Mantelträger seiner ungeschmälerten Huld und Gnade und den Mantel selbst seines unerschütterlichen Vertrauens in die Unschuld des Trägers versichernd, so lang ein Faden an ihm ganz ist. Dem Abpaarungs-Parallelismus zulieb kommt noch ein zweiter Bewerber um Leonoren's Hand, Caballero Feliciano, zum Vorschein, der seinen Mitbewerber, Ludovico, wenn nicht bei der Prinzessin, jedenfalls in der Gunst des Publicums, durch die erfreuliche Scene aussticht, zu welchem seine Wonne über die von Leonor ihrem heimlichen Gatten für dessen Liebessonett gespendeten Gunstbezeugungen Veranlassung bietet, welche Gunstbezeugungen Don Feliciano als Liebespfänder an seine Kappe steckt, eine Narrenkappe vom selben Zeuge, woraus Malvoglio's Kappe geschnitten ist.

Was uns überraschen muss, ist des Herzogs von Burgund gunstfreundliche Entgegennahme des von Carlos ihm vor Thorschluss des zweiten Actes abgelegten Geständnisses betreffs der Geheimehe mit seiner Schwester Leonor. Warum — so

fragen wir uns — dieses hermetisch mit sieben Siegeln verschlossene Geheimniss, und zudem noch angesichts solcher gefährlichen Potiphar-Angriffe auf Leib und Leben, so ängstlich bei dieser holdseligen Gemüthsbeschaffenheit des Herzogs bewahren, zumal dasselbe unter der Aegide des Landesgesetzes steht, wonach eine burgundische Wittwe, und wäre sie eine Königin, eine zweite Ehe mit jedem beliebigen Manne eingehen könne, von noch so niedriger Herkunft und Stellung, und selbst mit ihrem Bedienten![1] Ueberraschen muss uns ferner die Ohrfeige, die der Narr 'Coco', im Auftrage der vom Schicksal verfolgten statt verfolgenden, es nicht einmal zum Schicksal einer Potiphar zu bringen vermögenden Herzogin Casandra, dem Carlos vor allen Hofleuten geben soll, und die der Narr, statt dessen, der hohen Auftraggeberin steckt. Vielleicht aber auch dies inkraft einer burgundisch landesgesetzlichen Bestimmung. Prudencio, Feliciano — die herzogliche Potiphar in der Tinte hetzt die Beiden, hetzt das ganze Theaterpersonal gegen Carlos — Alles umsonst. Dem Prudencio geht Carlos so liebenswürdig um den Bart, dass er aus einem von Casandra auf den verfolgten Carlos gehetzten Jagdhund ein liebkosendes Windspiel wird, das dem Carlos Hände und Füsse leckt. Feliciano, aufgehetzt von Casandra, unsern Carlos beim Herzog, ihrem Gemahl, als eines gegen ihn beabsichtigten Vergiftungsversuchs anzuklagen — Feliciano entdeckt die Anstiftung dem Herzog, nicht den Vergiftungs-Anschlag. Eine verunglücktere Potiphar mit so vielen Josephsmänteln in Händen, wie Herzogin Casandra, hat die Theatergeschichte nicht aufzuweisen. Ihr Potiphar-Pech ist jetzt schon maasslos, zum Verrücktwerden vor fehlgeschlagener Verfolgungswuth, wie erst, nachdem sie vom Herzog Namen und Person von Carlos' heimlicher Ehehälfte erfahren! Sie verfällt nicht nur selbst in Eifersuchtsdelirien und Wuthausbrüche, sie steckt auch Carlos' Gattin, verwittwete Herzogin von Cleve, geborne Prinzessin von Burgund, mit einer der improvisirtesten Eifersuchtsrasereien der spanisch-burgundischen Bühne an, mit einer Eifersuchtstollwuth, die beiderseits dahin gedeiht, dass die zwei Candidaten des Eifersuchtstollhauses um das Vorrecht kämpfen, den Sprössling von

1) Por humilde que fuese, o su criado,

Carlos und Leonoren's heimlicher Ehe, deren Geheimsöhnchen Grimaldico, als Bacchantinnen des Eifersuchtswahnsinns, mit den Zähnen zu zerreissen. Den Wetteifer schlichtet der vom Kriege, den er für den Herzog auf seine Kosten geführt, zurückgekehrte Ludovico, durch freiwillige Uebernahme der Ermordung des kleinen Grimaldico aus Eifersucht auf Carlos, der ihn um die Kriegskosten und um Leonoren's Hand gebracht. Nun folgt ein Monolog des wegen seines unfindbaren Kindes sich zutode ängstigenden Vaters, und auf den Monolog eine Glückseligkeitsscene zwischen dem Vater und dem aus seinem Versteck hinter dem Gebüsch plötzlich als kleiner Ziethen aus dem Busch ihm entgegenspringenden Söhnchen, — ein Monolog, eine Scene, an sich beide von ergreifend, von erschütternd schöner Wirkung, aber leider eben nur an sich, und auf ihre Herbeiführung, Motivirung bezogen, in das Gegentheil solcher Wirkung, in die Parodie des ganzen Stückes umschlagend. Ist der Harlekin, den der Taschenspieler unversehens aus der Pastete springen lässt, darum weniger ein Harlekin, wenn er im tragischen Costüm von Schiller's altem „Moor" z. B. aus der Pastete springt? Und die Pastete weniger Pastete? Und tranchirt und zerlegt, nach dem Harlekinssprung, die Pastete weniger nicht sowohl ein Mahl für Götter, als für deren von Brutus ihnen substituirten Stellvertreter, — um nicht auf Götter, aus Respect vor dem Dichter, zu reimen: Köter? Den Harlekinssprung krönt die erst zu allerletzt am Ende aller Enden erfolgte Entlarvung der Herzogin Casandra, die aus ihrer unglückseligen Potiphar-Rolle von Anfang bis Ende fällt ohne jegliche Larve. Nach der Entlarvung wird sie vom Herzog, ihrem Gemahl, verbannt, dessen Stirnschmuck das bleibt was er ist, war und seyn wird, wenn er auch die ihm von seiner nothgedrungenen Diana von Carlos' Gnaden mit Verfolgungshunden angehetzten Aktäonshörner wie Theaterdolche beliebig ein- und ausschieben kann, oder als Hörner eines Cocu-Maskendominos zurückziehen und emporschnellen, und deren Glöcklein das ihm von M. Enk gespendete Lob „selbstbewusster Milde und Würde"[1] ausläuten und ausklingeln lässt. Endlich wird auch vom milden und würdevollen Herzog seines Günstlings, Carlos, landesgesetzliche Ehe

1) Studien über Lope de Vega S. 21.

mit Leonore von Burgund öffentlich anerkannt, und Carlos zum Reichserben eingesetzt.

Los Tellos de Meneses.

So oft Lope den landschaftlichen Grund des idyllischen Drama's betritt, verstärkt, verjüngt sich seine dichterische Kraft, dem Baum im Frühling vergleichbar, der, frisch aufgrünend aus saftigem Erdreich, in thauiger Blüthenschönheit glänzt, wie geschmückt mit Krone und Hermelin. Seine Dilogie: Los Tellos de Meneses, rechtfertigt das Gleichniss nach beiden Seiten: Sie blüht in maienhaftem Naturschmuck, und prangt, durchflochten von königlichen Kleinodien, zugleich auch als jene Platane, deren Aeste der persische König mit seiner goldnen Halskette umwand; oder als einer von den Juwelen tragenden aus gediegenem Gold und Silber ciselirten Bäumen im Palastgarten des alten peruanischen Kaziken.[1]) Ja Lope's ländliche Dilogie konnte im Doppelglanze jener zwei von Montavilla in seiner Reisebeschreibung geschilderten Paradiesesbäume zu blitzen scheinen: des „Sonnenbaums“ mit goldenen und des „Mondbaums“ mit silbernen Blättern: so aber, dass der Mondbaum durch den Sonnenbaum sich epheuartig schlänge, und die Blätter abwechselnd gold- und silberglänzig, wie Zwischgold, flimmerten. Doch wozu in's Weite schweifen? Sprosst doch Lope's pastorale Baum- und Königsdilogie aus demselben Boden, worin der urmythische Hesperidenbaum mit den goldenen Aepfeln wurzelte, durchschlungen von dem gekrönten goldschuppigen Königsdrachen. Und wäre dieser Baum auch nur ein Orangenbaum gewesen, so darf er doch, selbst nur als solcher, vermöge der Gleichzeitigkeit seiner Silberblüthenfülle und Früchtegoldpracht — jeder Apfel ein Reichsapfel — darf er doch, bezüglich unserer Doppelmetapher, für voll gelten: duftige Naturblüthe, und durch das dunkle Laub der Goldorangen Glühen, wie jenes Hesperidendrachen Kammkrone durch das Gezweige glühte. Und wie der Orangenwechsel durch zumale Gemeinsamkeit von Frucht und Blüthe, so erscheint in Lope's Doppelkomödie Alles dilogisch, gleichsam als vervielfältig-

1) Gesch. d. Dram. III. S. 528.

tes Abbild dieser Gemeinsamkeit. Dilogisch im Ganzen und Einzelnen: Als ursprünglich unbeabsichtigtes Komödienpaar [1]), wo denn der erste Theil den zweiten wie naturwüchsig aus seiner Wurzel — will sagen aus der Doppelwurzel des spanischen Parallelschemas — hervorgetrieben hatte. Dilogisch: durch die beiden Tello's, Vater und Sohn, und das Widerspiel ihrer Charaktere: der Vater, ein Bauer-Krösus, ein fürstlich begüterter Edelbauer, ein Gothe vom alten Styl, in seinem Haushalt, in Tracht und Lebensweise, bis zum Geize, Knauser und Sparer, und strenger Knapphalter seiner Leute [2]); in grossen Dingen aber, wo es gilt, Bauernadel, Hausehre, Reichthum und Ansehen in festlichen Glanz zu setzen, ein König in Freigebigkeit und Prachtliebe auf seinem anderthalb Meilen umfassenden Eigenheimwesen und Grundbesitze. Der Sohn, verschwenderisch, schmuckjunkerlich, putzsüchtig, ein bauernritterlicher Majo und Stutzer-Galan nach städtisch-höfischem Zuschnitt [3]), ein modischer Villano-caballero, ein geschniegelter labrador-fidalgo, sich brüstend mit seinem

1) In tomo XXI. der 'Comedias' des Lope schliesst das Stück 'Los Tellos de Meneses' ohne Hinweis auf einen zweiten Theil.*) — 2) Den Knecht Silvio peitscht er aus dem Hause, weil er ihm ein Ferkel mit drei Beinen zurückgebracht, das vierte Bein also dem Ferkel abgeschnitten und gefressen habe. Auf dem Fusse folgt diesem Ferkelbeine ein Almosenritter, der den alten Tello um eine Beisteuer zum Bau einer Kirche angeht. Noch heiss vom Durchpeitschen seines Knechts wegen eines Ferkelbeins, bewilligt der alte Pfennigfuchser aus splendider Freigebigkeit 3000 Ducaten zum Kirchenbau.

3) vestido á lo cortesano.

*) — aqui la historia acaba
De los Tellos de Meneses
Godos de la antiqua España.

Ein Beweis, merkt Hartzenbusch, der Herausgeber von Lope's Comed. escog. in der Bibl. de Art. Esp. (t. 24) an — Ein Beweis, dass Lope bei der Abfassung dieser Comedia an keinen zweiten Theil dachte („lo, que prueba, que quando la escribio, no pensaba en segunda parte".) Erst in neueren Ausgaben findet man die zwei Verse zu obigem Schluss hinzugefügt:

Hasta la segunda parte
Que refiera sus hazañas.

Adel durch die Mutter und mit seiner altgothischen Abstammung durch den Vater.[1]) Zu diesem dilogisch-landschaftlichen Gegenbilde von Vater und Sohn[2]) giebt der altgothische König Ordoño von Leon mit seiner Tochter Prinzessin, der Infanta Doña Elvira, das dilogisch-königliche Seitenpaar ab. Die Infantin soll and en Mohrenkönig, Tarfe, sich vermählen, den sie verabscheut.[3]) Sie entflieht, verdingt sich als Magd Juana, im Hause des Tello, knüpft ein Liebesverhältniss mit dem schmucken Bauerjunker, Tello, an, wird vor der Hochzeit seine Frau im dilogischen Liebeszwangwege[4]), dem König Ordoño Vater, der sie, als Tischgast des alten Tello, an ihrem Ringe erkennt, mit seinem väterlichen Segen die gesetzliche Weihe ertheilt. Das erste Stück der Dilogie mit einer Verbindung schliessend, die im zweiten wieder dilogisch auseinanderfällt, wo denn das ungleiche Ehepaar dem endgültigen Komödienaustrage zulieb, wie das Zwiestück zu Einem Stücke, sich zu jenem Einen Leibe wieder gattet, den Mann und Weib vorstellt, der aber in unserer Dilogie im-

---

1) — aunque Tello mi padre
Es labrador, por mi madre
Hidalgo y noble nací;
Y él en toda la montaña
De Leon siempre ha tenido
Fama de ser bien nacido
Y de los godos de España.

2) Das der Knecht und Gracioso Mendo der als Bäuerin verkleideten Infanta contrastirend schildert (II. 2):

Y asi, en cita casa agora
Tello el viejo es agro y Tello
El mozo es dulce.

„So süss" — malte Mendo das Bildniss des jungen Tello aus — „so süss, dass er den Weibsen wie Zuckerteig schmeckt, die auf ihn, wie die Fliegen, erpicht sind":

Es un mancebo galan,
Que puede servir de alcorza,
Tan dulce, que algunas hembras
Se le llegan como moscas.

3) Infanta. Primero pudiera ser
Volverse gloria el infierno
Que ser de Tarfe mujer.

4) Inf. — Tello me hizo fuerza.

mer nur der einheitliche Scheinleib bleibt, den ihr Charakter bedingt.

Das Zweitheilige bewährt sich nicht blos in den üblichen übers Kreuz gespannten Eifersuchtsdoubletten, hier von Mendo, der sich um Juana's (Infantin) Liebe bewirbt, und von Laura, des jungen Tello Base und präsumtiver Braut, vertreten — das dilogisch Zweitheilige erstreckt sich selbst auf Episoden und Incidenzen. Findet etwa der von ihrem Begleiter auf der Flucht, dem Hofcavalier, Don Nuño, an der Infanta verübte Juwelenraub [1]) nicht sein dilogisches Ergänzungsstück in dem Raube des zugleich kostbarern, weil unersetzlichen Ehrenschmuckkästchens, den der junge Tello an der vermeinten Juana (Infanta Elvira) auf einem Lustritt mit ihr, in einem „dichtverschlungenen Waldgehege", begeht? [2]) Theilt Hofcavalier Don Nuño nicht seinen dilogisch-parallelen Raub mit dem Dorfcavalier Tello, wenn er Doña Elvira's Schmuckkästchen für sich behält, und diesem ihr unschätzbarstes Schatzjuwel überlässt, das Infantinnen so verheimlichen, so heilig wahren, wie Rahel ihre Hausgötter, worauf sie, um unahnbar sie zu bergen, sass? Die Einzigperle (unio) in des Magdthums Venusgürtel, die jene Cleopatraperle und die Peregrina-Perle von Grösse eines Taubeneis in Philipps II. Krongeschmeide an Werth und Seltenheit überstrahlt, kurz, ein Kleinod, das Kaiser Augustus' Vater an seiner Frau im Traume als Sonne hat leuchten sehen. [3]) Und dies spart der biedere Hofcavalier Nuño, eine Tereus-Anwandlung [4]) bekämpfend, dem jungen Tello auf, der dilogischen Zweitheilung zugefallen, die auch der Ring symbolisch andeutet, den Nuño aus dem geraubten Schmuckkästchen nimmt und ihn der Prinzessin, die

---

1) I. esc. VII. — 2) — aquella intrincada selva (III. IV.) Darauf beziehen sich die schon angeführten Worte der Infanta: 'Tello me hizo fuerza'. — 3) Somniavit et pater Octavius utero Atiae jubar solis exortum. Suet. Aug. CXCIV.

4) Que en esto monte pudiera
Dando lugar al deseo,
Hacer que del vil Tereo
Menor la tragedia fuera
Y esta montaña tuviera
Otra Filomena hermosa.

darum gebeten, in aller Ehrerbietung zurückgiebt, sich mit den übrigen Schmucksachen eiligst entfernend, um nicht, wie er mit einem tiefen Abschiedsbückling ausdrücklich bemerkt, gegen den der Infantin schuldigen Respect zu verstossen.[1] Es ist derselbe Ring, den König Ordoño, an der Speisetafel des alten Tello, dem er für ein Anlehen von 100,000 und ein Geschenk von 50,000 Ducaten sich verpflichtet fühlt, mit einem Bissen aus einer für ihn eigens zubereiteten Schüssel zwischen die Zähne bekommt[2]; derselbe Ring, woran der König seine todtgeglaubte Tochter erkennt, und derselbe, der die ohne Zustimmung des königlichen Vaters geschlossene Nothehe als legitimirender Ehering gesetzlich weiht.

Welchen Ehering aber König Ordoño's Sohn und Nachfolger, Alfonso III., nach neun Jahren, wieder zerbricht; den Ring figürlich; die Ehe wirklich und thatsächlich; die Ehe seiner Schwester, der Infantin Elvira, mit dem Ackerbauernsohn, dem mit goldner Pflugschaar pflügenden Korn- und Hafer-Prinzen, Tello de Meneses. Mit dem Ehering bricht die Comedia selber

---

1) Que voy huyendo de tí
Por no perderte el respeto.

An diesem Hofcaballero rächt Lope die Beraubung einer Infantin fürchterlich. Nach einem Monolog im Walde voll Gewissensbissen im hohen tragischen Styl*), wird Don Nuño von Mendo's auf einen Bären abgeschossenen Bolzen getroffen und getödtet. Mendo findet den von Nuño kurz vorher vergrabenen Juwelenschmuck der Infantin, die ihn durch Mendo zurückerhält. — 2) (Va el Rey á comer y topa con la sortija en los dientes.)

---

*) En mis imaginaciones
No hay rama en esta ocasion
Que no sea un rey de Leon
Y cada rey mil leones.
Lo que me da mas cuidado
Son las joyas, enemigos
Que han de servir de testigos .
(Dan voces dentro.)
Gritos dan. Todo me asombra;
Que espanta su misma ombra
A quien dice y hace mal.

in zwei Stücke, deren dilogisch zweites wir eben in der 'segunda Parte' de los Tellos de Meneses vor uns haben, welche segunda Parte ihrestheils wieder in noch einen zweiten Titel zerbricht: 'Valor, Fortuna y Lealtad'.[1] Während der neun Jahre wurde die Ehe des königlichen Bauerschwagers mit zwei Sprösslingen gesegnet. Der ältere zählt acht Jahre, der zweite kaum so viel Tage, und harret seiner Taufe, die der alte Tello so prächtig vollzogen wissen will, dass man von der Herrlichkeit in Leon erzählen soll, als von einem Wunderereigniss.[2] Den Hass des kinderlosen Königs Alfonso gegen die Schwester und ihre Sippschaft schürt Conde Don Arias, Einer von den Oberhofleibohrenbläsern der Könige im allgemeinen Theater-Inventarium. Don Arias legt einen besondern Accent auf die Nachfolge, und kitzelt sich an des Königs Schauder vor dem Gedanken, dass ein Tello Thronerbe sey.[3] Der von Mendo überbrachte Brief des alten Tello sammt dessen Geschenk, bestehend in zehn der prachtvollsten Hengst- und vier Stutenfohlen, die Phaeton an den Gala-Sonnenwagen spannen durfte[4], steigern des Königs Widerwillen, anstatt ihn zu besänftigen. Und mehr noch die sechs Saracenerschwerter, die zehn goldgeschirrten jungen Hengste und zwanzig Schilde mit den Wappen von Castilien und Leon, die der junge Tello seinem königlichen Schwager durch Mendo zuschickt. Höhnisch fertigt König Alfonso die Boten ab, empört ganz besonders über des alten Tello dreiste Ansprache im Brief, der den

1) „Tapferkeit, Glück und Treugesinntheit". Diese Ueberschrift fand Hartzenbusch in dem von ihm, behufs Neudruckes für die Bilbl. des Rivadeneyra benutzten Exemplar alter Ausgabe ohne Jahreszahl und Druckort. In späteren Ausgaben lautet der Ueberschriftstitel: 'Valor, Lealtad y Ventura (Glück, Abenteuer) de los Tellos de Meneses' (Teatro de Frey Lope de Vega Carpi. z. B. t. III. No. 144.)

2) Que el bautismo se celebre
De manera, que se escriba
Por cosa rura en Leon.

3) ¡Un pobre labrador, señor de un valle,
Con dos hijos que heredan mi corona.
Y yo sin ellos!

4) Que los pudiera poner
Al carro de oro Faetonte

gekrönten Bruder als „Sohn" zu begrüssen wage.[1]) Conde Arias tröpfelt Oel in's Feuer mit Aparte's, die den Grund und Boden schmecken lassen, wo die Oliven zu diesem Oele wachsen.[2]) Sein Oel in's Feuer träufelt zugleich Tello's letzte Oelung, sein, Don Arias', Salböl.

Noch vor erhaltenem Rückbescheide auf seinen Brief an den König verwünscht der Alte in einer Zankscene mit dem jungen Tello, wegen der kostspieligen Kutsche, die derselbe für seine königliche Gattin angeschafft — verwünscht der Alte jedes Obenhinaus, jede Rangsucht über den eignen Stand hinaus mit einer idyllischen Begnügsamkeits- und Stilleben-Philosophie, wovon seine Variante über Horazen's 'Beatus ille' bereits in der ersten Hälfte unserer Dilogie die unverwerflichste Probe geliefert hat.[3]) „Ah Tello!" seufzt in der zweiten Hälfte als Nachhall des Beatus ille der alte Schwiegervater einer Königstochter und Königsschwester, der die paterna rura mit dem goldenen Kalbe exercirt, und, unbeschadet des Beatus ille, sich doch im Herzen ob der Königskrone kitzelt, die er in sein altgothisches Familienwappen aus den Schollen hervorgeackert bobus suis. „Ah Tello, wollte Gott" — ruft er — „dass wir beide in diesem von Weinreben umlaubten Gemäuer traulich umfriedet, und ohne Könige ausruhen möchten!" Und rückt dem Sohne die alte Erfahrung nah, „wie Hochmuth stets dem Falle vorausgehe, und wenn er die Sohle dem Mond auf die Stirne setzte." Selbst dieses Gleichniss zeigt, dass der alte Tello noch mondsüchtig höher hinaus will, als der Sohn; und nebenbei beweist das geistreich

---

1) ¡Hijo me llama á mi Tello insolente!

2) ¡Oh Elvira! muerto Tello, serás mia.
Y a pesar de las partes mas contrarias
Rey de Leon Don Arias.

O Elvira! Stirbt Tello, wirst Du mein.
Und, trotz gehässig feindlichster Partein,
Wird Don Arias Leons König seyn.

3) Esc. VI. Der epodische Monolog beginnt:
¡Cuan bienaventurado
Puede llamarse el hombre
Que con escuro nombre
Vive en su casa . . .

glänzende Bild, womit er in Parenthese obigen, dem Mond in's Gesicht versetzten Fusstritt erläutert: dass der Bauer als Millionär auch über das Gehege seiner Standesbildung hinausgeilt, worin er in den Mondflecken die Tapfen erkennt, die des vom Glücke Begünstigten strebsüchtiger Fuss zurückgelassen.[1] Es könnten — so meint unsere Parenthese — es könnten wohl eher jene Mondflecken von Köpfen wie der Deinige, altgothisch stolzer Meneses! herrühren, von Köpfen, die im Mond eine Krone erblicken, auf die ihr hochstrebender Scheitel — wie der Lerchenfalk auf die sonnentrunkene Lerche — stösst, oder wie der lyrische, sternensüchtige Dichter auf die Sterne: sublimi feriam sidera vertice! So kronen- ja überkronenstolz klingt des alten Tello hochfliegende Selbstbescheidung, wenn er, nach Mendo's Bericht über König Alfonso's Aufnahme von Brief und Geschenken, ausruft: „Kinder und Enkel, ihr erfreut euch eines Vermögens und Grundbesitzes, dass ihr als Könige leben könnet, ohne Könige zu seyn. Auf! Nicht ist mehr Wartens Zeit. Heute noch soll Ordoño" (der neugeborne Enkel, der Infanta zweites Söhnlein) „die Taufe empfangen, und sein Bruder" (der achtjährige Enkel Garci-Tello) „Pathe seyn. Putz' ihn auf, Elvira, und gürte ihn mit Schwert und Dolch!"[2] Spricht der Alte nicht

1) ¡Ah Tello! Pluguiera a Dios
Que en aqueste verde muro,
Sin reyes, á lo seguro
Descansáramos los dos!
Conozco tu gran fortuna;
Pero díme: ¿á quien levanta?
Puesta que ponga la planta
En la frenta de la luna
(Que aquellas manchas que ves
Pienso que pisadas fueron
De dichosos, que pusieron
Sobre su rostro los piés.) . . .

2) Mis hijos y nietos —
— — — — —
Hacienda teneis y tierra
Adonde poseis la vida
Siendo reyes, sin ser reyes.
En, no hay mas que aquardar

als rex denique regum und hüllt er sich nicht, besitzesstolz, in seinen modrigen Bauernkittel wie in einen Purpurmantel? Und doch ist dieser alte Tello ein Prototyp des asturischen Edelbauern, in welchem ein halber Pelayo und ein halber in idyllischem Behagen schwelgender Lope steckt, die zusammen einen ganzen Kerl und den prächtigsten Helden zu einer dilogisch-landschaftlichen Comedia abgeben. Die stolze Grossvaterfreude, die er an seinem schwertumgürtet so prinzlich daherflunkernden achtjährigen Enkel Garci-Tello hat! Königlich — die Phrase ist dem Alten aus der Seele gesprochen — königlich freut er sich über den Jungen, den legitimirten Bastard von Kronprinz und Zwiebelkönig! Der Patriarch von altem Ducatenmann, der auf die Könige s... aber Ducaten, hängt dem halbprinzlichen Enkelchen eine goldene Kette um und setzt ihm ein Jahrgeld von tausend Ducaten aus für seine Garderobe.[1]) Bei allen drei Königen! Diesem König aller Frei- und Edelbauern fehlt nur ein Alexander, um ihn vom Pfluge weg zum Könige krönen zu lassen; wo der Alte nicht selber an Hochsinn ein Alexander ist, ein Königmacher im dritten Gliede mindestens, wie uns eben Garci-Tello zeigt und noch zeigen wird. Pocht der kleine Säbelschlepper doch jetzt schon, beim Taufzuge aus der Kirche, auf die Brust, dem Pfarrer, der den Tello's wünscht, dass ihre Enkel Könige von Spanien werden, goldne Perspectiven eröffnend: „Wenn ich König wäre, würde ich den Pfarrer zum Erzbischof machen.“[2]) Der Heimzug wird auf dem Wege zum Kindtaufschmause von einem Getös unterbrochen, das die Ankunft des Königs, in Begleitung seines Fuchses mit dem Büschel Ohrenflöhe in der Schnauze, des Conde Arias, ankündigt.

König Alfonso tritt daher, wie der Löwe, der da sucht, wen er verschlinge. Wenn nicht zerreissend gerade, so legt er

---

Hoy Ordoño se bautiza:
Sea padrino su hermano,
Vistele de gala, Elvira,
Y ciñele espada y daga.
1) Mil ducados os señalo
Cada año para vestiros.

2) Cura. Plegue a Dios

doch die Tatze an die Schwester-Infanta, um sie dem Gatten zu entreissen. [1]) Sie aber klammert sich an ihre zehnjährige Ehe mit den Krallen der Weibes- und Muttertreue, die noch stärker als Löwenpranken [2]), nur nicht — der Juno Lucina sey es geklagt! — stärker nicht als solche Fürstentatzen, die ihre Klauen in Herz und Seele schlagen. Blutend lässt die Mutter und Gattin ihr Herz bei Mann und Kindern zurück, von tyrannischer Doppelgewalt entrafft: des Bruders und Königs. Zumal wenn diesem, auf frischer That, gleich eingangs des zweiten Acts, nachdem sich selbst zwei seiner Bischöfe, betreffs der Ehelösung, für incompetent erklärt und den König an den Papst verwiesen — zumal wenn den Gewaltfürsten sein Ahitophel, Arias, an den „absoluten" König verweist, den der Monarch zu vertreten und zu behaupten habe. [3]) Hei, wie trumpft dem absoluten König der alte Tello auf, der eben mit dem achtjährigen Enkel, Garci-Tello, vor Alfonso III. erscheint, und als Ebenbürtiger [4]) dem königlichen Schwäher und Oheim die

---

Veais reyes estos nietos! . . .
Garci-Tello. Si yo, Señores, reinara
Hiciera al Cura arzobispo.

1) Que, puesto que está casada
Con Tello, no está á mi gusto.
Obgleich vermählt dem Tello, ist die Ehe
Doch nicht nach meinem Sinn . . .

2) Infanta. Si yo quiero á mi marido,
Y él me quiere ¿hay ley que valga
Para que me aparte dél?
Wenn meinen Mann ich liebe
Und er mich liebt, giebts ein Gesetz,
Das stark genug, um uns zu trennen? . .
¿A que tigre le quitáran
Dos hijos y su marido?
¡Ah consejos de don Arias!
Welche Tig'rin liesse rauben
Sich zwei Kinder und den Gatten?
Ha, Rathschläge des Don Arias'!

3) Arias. Si vuestra alteza toma,
Como absoluto rey, el caso á pechos.

4) Y no es mejor el Conde de Castilla

Leviten liest! Weil er, Tello, als Ackerbauer das Feld bestelle, sey er darum etwa zu schlecht für so hohe Verwandtschaft? — Bauern, Hirten, waren auch unseres Herrgotts (Christi) Aeltervåter.[1] „Gebt mir die Infantin wieder, und ich lass' Euch dafür meinen Enkel"[2], den kleinen Garci-Tello, das Tüpfelchen auf dem I der vom Alten dem Könige gelesenen Leviten, und der auch schon sein Schwertlein, als seinen Accent, dem König gegenüber geltend machte. Der König bemerkt: „Da nimmst Du Dich gut aus mit Deinem Schwerte", worauf der kleine Campeador versetzt: „Ich kam zur Welt mit ihm."[3] König Alfonso geht den angebotenen Tausch ein; er giebt die Schwester ihrem Gatten wieder und behält dafür den kleinen Neffen bei sich mit dem Cid- oder Rolandschwert in der Knospenscheide. Eine Bedingung behält sich der König vor, die er den alten Tello alsbald werde wissen lassen. Don Arias kommt und drückt sich, wie ein mit Ricinusöl abgetriebener Spulwurm, und „geht ab" wie ein solcher, nur dass er das „Abgehen" infolge des vom König erhaltenen Auftrags, die Infantin dem alten Tello zu überliefern, noch in einem Aparte: „ich gehe sterbend ab"[4], zu erkennen zu geben zu müssen glaubt.

Die schriftlich von Mendo überbrachte Bedingung des Königs lautet dahin: dass Tello's Ehefrau sich nicht mehr 'Infanta,' sondern Elvira de Meneses nenne. Freudigstolz ruft Elvira, der schlichte Name ihres Gatten ehre sie mehr, als der Titel einer Prinzessin von Leon.[5] Sie kenne keine grössere Ehre, als Tello's

---

Que Tello de Meneses. ¡Vive el cielo!
Und beim lebendigen Gott! kein Bessrer ist
Castiliens Graf als Tello von Meneses.

1) Los abuelos de Dios fueran pastores.

2) Dasme la infanta y os daré mi nieto.

3) Rey. Bien pareceis con espada
Garci-Tello. Con ella naci, Señor.

4) Muriendo voy.

5) Que por mas honor lo tengo,
Que el titulo de Léon.

Weib zu seyn.[1]) Des alten Tello spanische Königstreue (Lealtad) beugt den altgothischen Bauernstolz unter des Königs Willen[2], und beugt, inbetracht seiner psychologisch nicht ganz mit dieser Unterwürfigkeit vereinbaren, so ansprechend hochgemuthen Haltung dem Könige gegenüber — beugt des Alten Charaktertreue noch unbedingter und tiefer unter das spanische Parallelgesetz, dessen Dualismus sich bis in die innersten Motive der dramatischen Charakteristik, wie Wurzelfasern in den Felsen, einsenkt und auch, wie diese den Felsblock, den festesten Charakter sprengt und spaltet. Nach demselben Formations- und Transformationsgesetze ist der selbstverständlich als todt abgegangene Spulwurm[3]) in seiner ursprünglichen Gestalt als Ohrwurm wieder auferstanden und beschleicht des Königs Ohr mit dem Rathe, sich der beiden Tello's, die des Königs Leben durch Anwartschaft der Nachfolge gefährden, zu entledigen.[4]) Die Unterredung behorcht auf gut spanisch-dramatisch der kleine Garci-Tello, der, wie mit dem Schwert, so mit dem Schema des spanischen Drama's zur Welt kam, und denn auch, inkraft beider angeborenen Gaben aus dem Horchversteck mit blanker Klinge hervor- und auf Don Arias einspringt, ihn fordernd zum Zweikampf. Der König verweist dem aus der Eierschale gesprungenen Bernardo del Carpio, dessen Miniatur der Kleine eher scheint, als ein naturwahrer achtjähriger Garci-Tello — verweist ihm den Mangel an Ehrfurcht vor der königlichen Gegenwart, und der mit gabelförmigem Hintertheil schwänzelnde, in Ermangelung eines Giftstachels oder Giftbeutels sich selbst und ganz und gar als solcher in ein Königsohr einschleichende Ohrwurm vertröstet den Helden-Embryo des spanischen Drama's der Zukunft auf den mit dem bescheidenen Scepter gleichzeitigen Bart der Zukunft, der ihm einst wachsen zu sollen verheissen seyn möchte, bis zu wel-

---

1) — que no tengo
Mas honra yo que ser tuya.

2) Eso es justo que el rey manda.

3) Muriend voy s. o.

4) Para asegurar tu vida,
¿Que impartan dos Montaneses?

chem Ereigniss er, Arias, die Annahme der Herausforderung vertagen müsse.[1])

„Zupfst Du mich jetzt an meinem zukünftigen Bart“ — knirscht Kleinroland mit den Milchzähnen — „soll am ersten mir keimenden Kinnhärchen Dein Leben hängen! — Oder glaubst Du, wenn ich einen Bart bekomme, dann noch zu leben?“[2]) — und schwenkt ab, gar gefährlich fuchtelnd mit seiner Durindane in herba.

Doch wie mit guter Manier den Tello aus dem Wege räumen? fragt Alfonso III. seinen spiritus infernalis, mit dem der kleine Eisenfresser den königlichen Oheim wieder allein gelassen. „Wie?“[3]) — bläst Arias in's Königsohr — dafür lasset den Almanzor sorgen, der mit seinen Mauren eben nur, wie gerufen, in Euer Guadarrama-Gebirge eingebrochen. Ihr habt blos den jungen Tello mit tausend Mann den Saracenen in die Lanzen und Krummsäbel zu jagen, die dann schon wissen werden, wie sie mit Tello und den Tausend, dank des alten Tello Ducaten, feldrüstig gemachten Tausend Bauern fertig werden.“ „Heyda!“ — schnippt König Alfonso III. mit Daumen und Zeigefinger — „das klappt! auf die Weise, guter Arias! wird sich's machen lassen![4]) — Es macht sich aber in der Regel ganz anders, als die Alfonso's und ihre Ohrwürmer miteinander abkarten. Die Titelüberschrift unserer Tellos-Comedia: „Valor, Fortuna y Lealtad“ muss est noch ihr letztes Wörtchen, das auch ihr erstes ist, sprechen: nämlich „Valor“, „Tapferkeit“, nachdem sie den beiden anderen, „Glück“ und „Treue“, gerecht geworden, und

---

1) El cetro os dara la edad,
Y el tiempo la barba al rostro:
Para entonces yo recibo
El desafio, antes no.

2) Quando tenga herbar yo
¿Habiades do estar vivo?

3) Don Arias, Pues quitad la vida á Tello.
Rey. Eso ¿como puedo hacello?
Sin que mal parezca, yo.

4) Rey. Pues, Don Arias,
Muera Tello desta suerte.

eine vom Glück gekrönte „Tapferkeit" muss es seyn; einmal der 'Comedia' wegen, die sich den glücklichen Ausgang nicht nehmen lässt, und auch der 'Fortuna' wegen, die in der Ueberschrift gleich hinter 'Valor' folgt, um im letzten, dem dritten Act, ihr Füllhorn über den tapfermuthigen Valor auszuschütten und ihn mit dem Siegeskranze zu krönen. Fortuna's Füllhorn spiegelt sich in Mendo's Schilderung des Treffens im Guadarrama-Gebirge und seinem in zweihundert Redondillen-Versen voller glockenlauten A-Assonanzen sich ergiessenden Berichte von des jungen Tello und dessen Tausend, dank des alten Tello Ducaten, ausgerüsteten Bauern, unter Mitwirkung des spanischen Schutzpatrons Sanjago, des heil. Millan und der heil. Jungfrau [1]) — selbdritt als Schmuckfiguren auf Tello's Kriegshelm prangend — und inkraft ihres wunderthätigen Beistandes über die zahllosen Saracenenschaaren errungenem ruhmvollen Siege. Und Fortuna's dem kriegsmuthigen 'Valor' des jungen Tello und dessen des alten Tello königstreuer 'Lealtad' dargereichten Ruhmeskranz, ihn verbildlicht als Schlusstableau die huldreiche Ehrenspende, die der König in höchsteigener Erscheinung beiden Tello's, Vater und Sohn, zuerkennt [2]), Beide, zunächst aber, da der junge Tello, den der König hierzu entboten, am Schluss unsichtbar bleibt, zunächst den alten Tello, als seinen königlichen Schwager, auf Antrag des kleinen kronprinzlichen Neffen, Garci-Tello, durch die Aufforderung, „sich zu bedecken", zum

---

1) Y encima de su celada
Puso (Tello) una imagin pequeña
Del santo Padron de España
En forma de Caballero,
Cuyo lado acompañaba
San Millan monje, que suele
Hacer del báculo espada.
En unas doradas nubes
Sobre los Santos estaba
La que volvió en ave el Eva
Siempre limpia y siempre santa

2) Rey Favores, honras, decoros
Pedid, Tello. —
Solo á honraros he venido.

Granden von Spanien erhebend.[1] Mit der Schlussscene, wo der König in der vom alten Tello erbauten Kirche den achtjährigen Neffen, Garci-Tello, feierlich zum Ritter schlägt, schlägt die Comedia gleichsam ihr Pfauenrad, als prachtvolles Schweif-Tableau. Jedes Wort in des Königs Ritterweihespruch ist ein himmelblau leuchtendes Juno-Auge im Pfauenschweif.[2]

Soll uns noch gar der, leider, auch für die Königsohr-Viper glückliche Komödienausgang behelligen dürfen, die Ohr-Viper, die, umgekehrt wie die Aesculapschlange, welche durch Ohrenbelecken heilte, Königsohren sammt Zubehör mit ihrem Züngeln vergiftet? Die viel zu gutmüthige und allzuversöhnliche Comedia lässt die Ohrklapperschlange, Arias, sich schmiegsam zärtlichst von Laura, der ursprünglichen Parallel-Liebhaberin zur Infanta, um die Finger ihrer erbetenen Hand wickeln. Comedia entschuldigt dies, dem sie deshalb zu Rede stellenden Garci-Tello gegenüber, durch der Infantin Mund, mit der Gegenwart des Kö-

---

1) Rey (zu Garci-Tello).
Cubrid, cubrid, la cabeza.
Garci-Tello. Honrad, Señor, por mi madre
A mi padre. —
Rey. Yo lo haré
Garci-Tello. Porque no mi cubriré,
Si no se cubre mi padre.
Rey (zum alten Tello).
Cubríos, señor cuñado,
Que lo manda mi sobrino.

2) Rey (á Garci-Tello).
En el suelo
Poned la rodilla. Oid
Hoy, que os hago caballero,
Garcia con ateneion
A lo que os obliga el serlo,
Mientras que os ciño la espada
En cuyo desnudo acero
Escribiréis mis palabras,
Que os han de servir de espejo.
La ley de Dios sobre todo,
Defendereis lo primero:
Guardereis lealtad al Rey,
Y á su justicia respeto;

nigs[1], die keinen, ob noch so gebieterisch von der poetischen Gerechtigkeit, auch Komödiengerechtigkeit, geforderten Vergeltungs-Unglimpf, selbst nicht in Form komischer Beschämung, zulasse. Das würde gegen die von der spanischen Komödien-Etikette vorgeschriebene Ehrfurcht vor der Heiligkeit eines spanischen, auch eines Komödienkönigs, eines sacrosancten Rey absoluto y neto auf's ärgerlichste und sträflichste verstossen.

Dem specifisch-spanischen Nationaldoppelstücke, unter Lope's Dramen einem der vorzüglichsten solcher Färbung und Tendenz, kommt auch dieser Zug, diese Königsvergötzung zugut, aus deren Theater-Maske der Dichter, wie der Baalspfaffe aus der Bauchhöhle des Tempelabgotts die Orakel, seine höfisch-bigotte Loyalitätsadresse als dramatische Fabelmoral vorträgt.

La Hermosura aborrecida

(Die verschmähte Schöne).

Eines von Lope's bemerkenswerthesten Novellenstücken im historischen Rahmen. Für uns noch durch den Umstand von

---

En las guerras de los moros
Jamas volvereis huyendo,
Porque los hombres fidalgos
O vencen ó quedan muertos.
Saldréis al campo, Garcia,
Si os hicieren algun reto;
Y todo pleito homenaje
Guardareis, ó libre ó preso.
No consentireis que agravien
Mujer ninguna: todo esto
Habeis de jurar aquí.

1) Don Arias. A tanto favor no puedo
Responder, sino humillarme.
(Danse las manos Laura y Don Arias)
Garci-Tello. Señora, sabeis que tengo
Desafiado á Don Arias — — —
Infanta. Hijo, tambien os advierto
Que no puede haber agravio
Delante del Rey.

besonderer Anziehung, dass die Novellenfabel im Grundmotiv mit Shakspeare's „Ende gut Alles gut“ übereinstimmt; mit der Maassgabe freilich, dass bei Shakspeare die Verschmähung, wie in der Novelle, eine Jungfrau trifft; Lope's „verschmähte Schöne“, Doña Juana, dagegen, von ihrem Gatten, Don Sancho de Guevara, der in Liebe um sie geworben, nun aus Ueberdruss verabscheut und verläugnet wird. Einem gesunden Urtheile muss von vornherein ein Pathos, wie ehelicher Ueberdruss, Uebersättigung, als dramatisch-psychologisches Motiv widerstreben. Es ist eben so unschön wie unsittlich, mithin kunstwidrig. Je mehr, wie hier der Fall ist, die äusseren und inneren Vorzüge des vom Gatten verschmähten und misshandelten Weibes in das günstigste Licht gesetzt werden, um so empörender für das Kunstgefühl wird des Mannes Widerwillen, und dramatisch um so unmotivirter, unberechtigter, unerklärlicher, und daher verwerflicher. Das grundlos Gehässige, zumal infolge einer blossen launenhaften Stimmungswandlung vonseiten des Gatten, und gegen sein schuldloses, mit allen Tugenden, allen Seelen- und Körperreizen geschmücktes Weib gerichtet, kann nur Ekel und Abscheu vor einem solchen Ehemann erregen. Wenn nun gar diese rohe, cynische, nur aus der Verworfenheit des Mannes, wie ein Giftschwamm aus einem faulen Baumstamme, entsprungene Antipathie gegen die musterwürdige Gattin als Folie ihrer Trefflichkeit, wie in unserem Stücke beabsichtigt ist, dienen soll: dann wird, nach unserer Empfindung, durch eine so schmutzige Folie gerade das Gegentheil bewirkt, indem eine der Radicaltugenden des Weibes: Frauenwürde, von solcher Folie weit mehr befleckt, geschmäht und entehrt wird, als ihre aufdringliche, aufsässige, klettenhafte, durch Ueberlästigkeit den Widerwillen des Mannes nur steigernde, ja die Antipathie motivirende eheliche Liebestreue ihr unsere Sympathie zu gewinnen vermöchte. Selbst die eheliche Liebe kann, bei aller Berechtigung und Heiligkeit, einen Punkt des Uebermaasses, insonderheit die zur Schau gestellte, nachläuferische, mit ihrer verfolgungssüchtigen Anhänglichkeit die Abneigung des Mannes bis zur Verzweiflungswuth hetzende Gattenliebe, — sie kann einen Grad erreichen, wo die Frau, im Widerspruch mit ihren unveräusserlichen, unter keinerlei Umständen preiszugebenden Pflichten gegen sich selbst, gegen

ihr weibliches Zart- und Schamgefühl, die Wurzel ihres Frauenwerthes: stille, demuthsvolle Duldung, das Martyrium einer sich im Verborgenen verzehrenden Liebestreue, tödtet. Leidenschaftliche, unverwindbare Liebe eines Weibes zu einem schlechten Kerl von Ehemann ist kein Märterthum, kein weibliches Heldenthum mehr: ist eine unselige Schwäche, die, wenn sie bis zu öffentlichen Kundgebungen und Schaustellungen sich verirrt, lächerlich und verächtlich werden kann. An's Ehekreuz sich inbrünstig, krampfhaft, unentreissbar festklammern aus Gattenliebe, ist weiblicher Heroismus, höchste Frauenehre, rührend, gross und erhaben. Das Ehekreuz aber noch im Eheschandpfahl vergöttern; die Selbstausstellung auf öffentlichem Markt als höchste Beglückung erkämpfen; dem zum Halseisen geschändeten Bande, wie einem Ehrenschmuck, entgegenschmachten; sich mit dem Ehejoche, noch als Galgenjoch, wie mit einer Frauenkrone schmücken: — Nun, eine ehelich liebeswüthige Prangeranhänglichkeit solchen Schlages habe denn was ihr Herz begehrt! sie feiere den Triumphzug ihrer ehelichen Liebestreue, quand même, zusammen mit ihrem Ehepranger auf einen Esel rückwärts gebunden, und dessen Schwanz in der Hand haltend, und werde, die Röcke über dem Kopf zusammengewickelt, von einer Schaar Laren und Penaten, Gott Hymen an der Spitze, von Stadt zu Stadt, von Dorf zu Dorf mit Ruthenbündeln, geflochten aus Myrthenzweigen und Stengeln von Ehrenpreis-Frauenflachs, bis auf's Blut gepeitscht!

Zu der Novellenfabel liefert das „katholische Königspaar", Fernando und Isabel, die geschichtliche Einfassung, dem Brauche der spanischen Hofkomödie gemäss, die in der Regel das Geschichtliche, nicht selten sogar in dem eigentlichen historischen oder heroischen Schauspiel, als Beiwerk und Arabeske behandelt. Wir glauben diese Compositionsweise mit dem Ursprung des spanischen Novellendrama's in Zusammenhang bringen zu dürfen, den wir aus jenen, schon im 13. Jahrhundert üblichen Hof- und Palastfesten ableiten, welche, bei Schmaus, Gesang und Spiel und als Erholung von den geschichtlichen Thaten, Kriegsmühsalen und stetigen Fürsten- und Adelskämpfen, vorzugsweise abgehalten, den Hofdichtern, den poetischen Cermonienmeistern gleichsam dieser Palast-Unterhaltungen,

Gelegenheit gaben, die Tapferkeit des ritterlichen Heldenthums im Verein mit holder Frauenschönheit und Galanterie zu besingen, als höchsten Ehrenlohn und Ruhmespreis vollbrachter Kriegesthaten, Frauendienst und Frauenhuld in ihren Reimspielen feiernd und verherrlichend. „In diesen galanten Assembleen“ — bemerkt einer der gründlichsten Kenner der spanischen Volks- und Hoffeste im Mittelalter — „wechselte die von Poesie und Gesang unterstützte Musik, auch sie nur Liebe und Heldenthaten athmend, mit gesellschaftlicher Unterhaltung“, und in diesen musikalisch-gesellschaftlichen Hofliederspielen „eiferten die lyrischen Dichter jener Zeit im Wettstreit, um mit ihrer schwungvollen Begeisterung und ihrem Enthusiasmus zu prunken, und Thaten kriegerischer Tapferkeit und den Zauber der Schönheit in den Himmel zu erheben.“ [1]) In Lope's Comedia: „Das Unmöglichste von Allem“, konnten wir uns der reizendsten Anklänge an diesen Ursprung der spanischen Conversations- oder Gesellschaftsdramen, an den Ursprung der Mantel- und Degenspiele erfreuen, und es muss Wunder nehmen, dass weder Jovellanos noch seine Nachfolger diese Ableitung und Entwickelung hervorheben. Das merkwürdigste Gegenstück zu der galanten Hof- und Ritterkomödie bildet in Composition und dem dramatischen Verständnisse nach, jene früheste, der spanischen Dramaliteratur einzige Tragikomödie, jene erstaunliche Ausnahmsschöpfung: Cota-Roxas' „Celestina“, in welcher wir eine tiefere Verwandtschaft mit dem eigentlichen Geiste des im Shakspeare-Stücke zu höchster Macht und Poesie entfalteten Kunstdrama's, als in der spanischen Hofkomödie des 17. Jahrhunderts, erkennen durften.

Den Ort der Handlung zu Lope's Stück bietet der für Fernando-Isabel-Dramen stehende Schauplatz: Das Lager vor Granáda.

---

1) En estas galantes asambleas — la musica, que ayudada de la poesía y el canto alternaba con la conversacion, ó la cubria, tan poco sonaba sino amores y hazañas, y en ella los trobadores o poetas líricos del tiempo pugnaban por ostentar su estro y entusiasmo ya levantando al cielo las proezas del valor, ya los encantos de la hermosura. Memoria sobre las diversiones públicas escrita por D. Gaspar Melchior de Jovellanos etc. y leida en junta pública de la real Academia de la Historia el 11. Julio de 1796. Madr. 1812. Wieder abgedruckt: Obr. de Jovell Bibl. d. Aut. Esp. I.

Frischweg stellt uns sofort die erste Scene das Hauptmotiv in fliegender Handlung vor Augen: die ihren entlaufenen Gatten, Sancho de Quevara, festhaltende Doña Juana wird mit dem Dolche von ihm bedroht, wenn sie nicht „loslässt.“ [1]) Sie beschwört ihn umzukehren, und ihr zu folgen in die Heimath. „O lieber Tod von eines Mauren Hand!“ — und reisst sich los und über Hals und Kopf davon. Juana ringt die Hände ihm nach: „Bleib Undankbarer! . . . O wer wird's glauben, dass je höh'r der Hass, sich um so mehr die Lieb' in mir entzündet?“ Königin Isabel, die eine klagende Frauenstimme vernommen, tritt aus ihrem Kriegszelte. Knieend giebt Juana Kunde von ihrem Geschick. Von edlen Eltern abstammend, um Schönheit gerühmt und von tausend Freiern umworben, wurde sie von ihren Eltern einem Sancho de Guevara überliefert, „jenes Blutes, das einst in Räuberzügen war berüchtigt.“ Nach vier Monaten schon ward er ihrer überdrüssig. Das Volk nannte sie bald nur die verschmähte Schöne und die Geduld im Elend. [2]) „Seine besten Stun-

1) Sancho. Mujer que desde Navarra
Hasta Granáda ha venido . . .
¡Vive Dios, que estoy por darte
Lo que tu infamia merece!
— — — — —
Juana. Gastaste mi rica hacienda
En tus vicios, juego y damas . . .

Wir folgen Moritz Rapp's hinkender Jambe auf dem Fuss, die zu den trochaischen Redondillen, die der Spanier aufspielt, jambische Elfsylbler humpelt; wie wenn man zu einem Galopp oder einer Masurek walzen wollte.

Sancho. Weib, die Du toll dem Bettler von Gemahl
Läufst aus Navarra nach bis nach Granáda . . .
Bei Gott, wie Du's verdienst, werf' ich Dich weg.
— — — — — —
Juana. Wohl mein Vermögen hast Du durchgebracht
Durch Deine Laster, Spiel und schlechte Weiber.

2) Si me llegaba de noche
Por las espaldas á asirle
Aunque estuviese dormido
Bramaba por desasirse.

„Rührt' ich bei Nacht zufällig ihm die Schulter,
Schüttelt' er selbst im Schlaf sich von mir ab.“

den und sein Gut gingen mit Spiel und schlechten Weibern drauf." Die rücksichtslose Anklage des Mannes bei der Königin, und gleichsam bei erster Begegnung, mag sich mit der gekränkten Liebe einer spanischen Ehefrau abfinden; ob aber ein Drama, das diese Liebe und deren Heldin oder Martyrin poetisch feiern will, Amen dazu sage, möchte doch noch dahingestellt bleiben. Sancho — erzählt Juana der Königin weiter — läuft endlich davon; sie, wie ein Häscher, dem er entsprungen, ihm nach bis Granáda, wo er in Kriegsdienst trat, „Amors Luchsauge" ihn aber bald ausgewittert, und erzählt haarklein Alles bis auf den Dolch, den Sancho gegen sie schwang, wie gegen eine ihn brünstig umarmende Bärin, die ihn verfolgt und eingeholt. Königin Isabel, die eine Thurmerstürmung abruft, verspricht ihr Hülfe, natürlich im Profossenwege, und nimmt die, wie der huckpack aufsitzende Teufel in des h. Medardus Genick, in den Nacken ihres Mannes, als Eheteufel aus Liebe, verbissene Gattin in ihren Dienst.

Bei Erstürmung des Thurms zeichnet sich Sancho durch „bewundernswerthen Muth" aus. Dem ihn lobpreisenden Könige Fernando gegenüber, rühmt sich Sancho seiner Abstammung aus altehrwürdigem Räuberblut. [1]) Höchlich erbaut ob solcher Herkunft [2]), wünscht der König das tapfere Räuberblut um seine Person zu wissen, als aufwartenden Kammerherrn bei Tische. [3])

---

1) Don Sancho de Guevara me apellido
Sangre de los Ladrones . . .
I. Esc. IV.

2) Mucho huelgo de haberte conocido . . .
— — — — y este confirman
Las nuevas que crecibo, de la sangue
Que has heredade de tan noble stirpe.

„Und was Du sagst von Deinem Haus und Blute,
Ehrt Dich Dein Stamm nicht minder als Du ihn."

3) Yo gusto de que quedes en mi casa
Y que mi sirvas en mi mesa gusto
Que esto se debe, y mas, á los que vienen . . .
A la sagrada empresa que prosigo.

„Denn Leute solcher Art die thun uns noth
Für unser gottgeweihtes Unternehmen.

Das klingt königsatirisch, ist aber vom Dichter ganz ehrlich gemeint

Hinzu tritt Königin Isabel mit ihrer neuen Dienerin, Juana. Die Situation ist wirksam. Des Königs neuer Diener, angesichts der neuen Dienerin der Königin, giebt ein pikantes scenisches Begegniss. König und Königin ziehen sich mit Gefolge in ihr Zelt zurück. Sancho und Juana bleiben allein auf der Bühne. Sancho droht ihr in jedem Worte mit dem Dolche gräulichen Tod, wenn sie nur Miene mache, ihn zu kennen. Der Königin soll sie sagen: ihr Mann sey umgekommen, sonst bringt er sie um. Das Räuberblut droht so grässlich, dass Juana aus Liebe nachgiebt. [1]) Aus Gattenliebe ertragene Misshandlungen vom Gemahl — O Hermione, o Imogen! warum wisst denn Ihr noch in solcher Erniedrigung Euere Frauenhoheit zu bewahren? Hiezu freilich wirken die Gatten wesentlich mit: ein von Eifersuchtswahn verblendeter König, und ein Mann, Mannes Musterbild, ein Kriegs- und Liebesheld, wie Posthumus! Schnöder, ehr- und pflichtvergessner Eheflüchtling aus wüster Antipathie und Sehnsucht nach einem ungebunden liederlichen Leben, Bandit vonhausaus, eine Canaille durch und durch bis auf die einzige eben auch Canaillen und Bestien auszeichnende Eigenschaft: Kampfesmuth — ist es möglich, dass der rohe Abscheu eines solchen Wichtes, seine niedrigen schimpflichen Kränkungen, nicht auch das noch so wackere, tugendhafte, edle Weib entwürdige und ihr Erdulden solcher Schmach brandmarke? Was thut Juana? Als einzigste Gunst für das Erdulden, für ihren himmlischen Gehorsam, bittet sie sich den Seelentrost aus: „Dass meine Arme Dich umfassen, Liebster!“ [2]) Er weigert den Umarmungskuss aus so anhörbarem Grunde, dass der Zuschauer für ihn gegen das unglückliche Weib Partei nehmen könnte. [3]) Graf

---

1) Por quien lo pides lo haré
Porque veas la grandeza
De mi amor. I. Esc IV

— — — — „Aus Liebe zu Dir thu' ich's,
Dass Du den Abgrund dieser Lieb' ermessest

2) Que te despidan mis brazos
De los tuyos, amor mio.

3) ¿Que importan tibios abrazos
Entre pechos disconformes?

Bertram's der Helena in „Ende gut Alles gut" verweigerter Kuss durfte nur als rauhe Unfreundlichkeit, als eigensinniger Mangel an Courtoisie empfunden werden und deshalb Theilnahme und Mitleid für die Verschmähte nur erhöhen. Bertram liebt blos nicht die Helena aus Adelsstolz, und verschmäht in ihr „des armen Arztes Kind." In einer traulicheren Stimmung, nachdem Graf Bertram der Helena Briefe für seine Mutter mitgegeben, entzittert ihr gleichsam in scheuer Demuth die zaghafte Bemerkung beim Abschiede vom Grafen: „Nur Fremd' und Feinde scheiden ungeküsst." Bertram, statt aller Antwort: „Ich bitt' euch, säumt nicht, setzt euch rasch zu Pferd." Helena: „Ich füge dem Befehl mich, theurer Herr." [1]) Wie zart hier alles abgetönt! so dass Helena unser inniges Mitgefühl erwirbt, und Graf Bertram, der seinem Charakter und der Situation doch getreu bleiben soll, nicht unser Missfallen, nur ein leises Bedauern seiner unbeugsamen Sinneshärte erregt. Ja die Weigerung ist dramatisch geboten und der Abschiedskuss unmöglich, ohne beider, Helena's wie des Grafen, gegebene Beziehung zu gefährden, wo nicht umzuwerfen.

König Fernando kann sich nicht genug in Gnadenbeweisen und Auszeichnungen seines neugebackenen Günstlings und Lieblings, Sancho de Guevara, überbieten. Anstelle eines eben gefallenen Hauptmanns und Comthurs, erhält Sancho dessen Amt, Kreuz und Compagnie. Doch hat auch König Fernando inzwischen eine unvermuthete Beförderung, und zwar von der Peripetie der Komödie, erfahren, die ihn zum geheimen Gönner der — Juana erhob, wie der König in einem diese Lustspielwendung andeutenden Selbstgespräche verräth. [2]) Unbewusst

Was hilft denn ein lau Umarmen,
Wenn sich die Herzen nicht entgegenkommen.

1) „Ende gut Alles gut." Act II. am Schluss.

2) Yo ví la sin par belleza
Desta navarra mujer . . .
Confieso que le rendí
Las armas y las banderas . . .
Pero aunque no suele amor
Las resistencias sufrir . . .

in die verschmähte Gattin seines neuen Schützlings verliebt, Yo el Rey, und noch überdies in die neue Schutzbefohlene der Königin, seiner Gemahlin, der heiligen Kriegsheroine — eine Peripetie fürwahr, die Lope's fruchtbarem Entwickelungsgenie alle Ehre macht und die überraschendsten Situationstrümpfe der Komödie in die Hände spielt, wenn auch im Rücken der spanischen Geschichtsmuse! Juana — erster Trumpf! — tritt ein, ebenfalls in ein Selbstgespräch vertieft, und mit der gewichtigen, thränenvollen Zweifelfrage: „Darf ich mit Wahrheit das noch Liebe nennen, was in mir wächst, nach Maass, als er (Sancho) mich hasst?" Der König erblickt sie: „Das ist das Weib, die mir gefährlich wird" — und fragt: „Sag, was hast Du zu weinen, Doña Juana?" Sie, eingedenk des Dolches, den ihr Gatte Sancho, — gleich jenem indischen Unthier mit Löwenkopf und Scorpionstachel, das diesen dem Verfolger entgegenstreckt, — auf ihre ihm nachstellende Liebestreue zuckt, — Juana, eingedenk des liebespfeilförmigen Scorpionschweifstachels, des einzigen Rüstzeuges, ach, das der Gatte aus dem ehelichen Arsenal behalten, — und eingedenk des ihrer Liebe abgedrungenen Versprechens: Juana giebt dem Könige als Grund ihrer Thränen den Tod ihres in einem Treffen gegen die Mauren gebliebenen Gemahles an: Zweiter Komödientrumpf! Wie schlagfertig das ihr von Dolch und Liebe abgepresste Vorgeben, und wie scenisch trefflich es mit des Königs geheimen Wünschen zusammenklappt! Die Gattenlose kommt diesen Wünschen auf halbem Wege entgegen. Mit solchen Würfen legitimirt sich das dramatische Genie, ecce signum! „Ich nehm' Antheil" — versichert ihr der König — „an Deinem Schmerz, und rechne auf meinen Schutz hinfort." Wir glauben ihm auf's

---

Revolucion he tomado.
De andar siempre con cuidado
La condicion de Isabel
No sufre burlas de celos.

„Ich muss gestehen, diese Navarresin
Das ist ein majestätisch Weib; ihr könnt' ich
Die Waffen strecken . . .
Doch lässt sich schon Amor nicht gern befehlen
So muss ich doch diesmal behutsam lauern,
Denn Isabel versteht da keinen Scherz

Wort. Trümpfe auf Trümpfe! Im Augenblick, wo Juana, dankgerührt, das Knie beugt, erscheint die Königin von der andern Seite. Das nennt man eine Situation! Als Vater solcher Situation verdient Lope eine Extraunsterblichkeit, und eine Extracapelle im Ruhmestempel der spanischen Comedia. Der frappirten Königin macht der König einige Verlegenheitswippchen vor, empfiehlt die durch den Tod ihres Gatten Beraubte und deshalb in seinen Schutz Genommene dem gleichen Wohlwollen der Königin und — ab in sein Zelt. Königin Isabel, die nicht anders, als den Sancho für den als todt von Juana benannten Gatten halten muss, ermahnt die trauernde Wittwe, sich schicklichermassen in ihr Zelt zurückzuziehen. Des kurzen, aber inhaltreichen Selbstgespräches der Königin noch kürzeren und inhaltreicheren Sinn fasst der Monolog in den bündigen Entschluss: . . . „Das soll die Lieb' ihm (dem Könige) vertreiben, denn sobald der Anstand es gestattet, vermähl' ich sie von neuem" . . . „Da gilt es schnell den Riegel vorzuschieben." Nun tritt — Ein Trumpf sticht den andern! — Sancho auf, im Selbstgespräch ganz trunken von des Königs Gnade.[1]) Königin Isabels staunende Augen! Aber die ebenso Kluge wie Heilige, und ebenso Weiblichhochherzige wie Heldenmüthige dämpft sogleich den Staunblick, und hat im Stillen schon ihren Anschlag gefasst. „Guevara" — fragt sie — „bist Du vermählt?" Sancho, wie Einer, der von einem Selbstschuss sich festgehalten glaubt, und denkend, sein Weib habe ihn doch verrathen, stammelt Bekenntnisse, aber nur halbe — und auf dem Sprung, Kehrt zu machen, vorgebend, er höre eine Trommel und finde den König nicht in seinem Zelte. Die List in tausend Aengsten gelingt ihm. Die Königin denkt an einen Maurenausfall und will ab. Für „dies-

---

1) Que en hacer hombres, los reyes
Se parecen mucho á Dios,
Al lado del gran Fernando
Hoy comienzo á tener ser . . .
I. Esc. XIV.

„Könige schaffen Menschen ja, gleich Gott;
So durch Fernando fang ich an zu seyn."

Das ist Lope's orthodoxer Königsglaube, von keiner ketzerischen Ironie getrübt!

mal" hat Sancho den Kopf aus der Schlinge gezogen, lässt aber doch diesen Kopf hängen, voll Besorgniss ob der Schlinge, die über demselben schweben bleibt. Nun folgt eine episodische Soldatenscene, die wir wegen einiger, zwischen dem Soldaten Tello — vormals Poet, jetzt Kriegsmann mit einem Anflug von Eisenfresser — wegen einiger mit Sancho gewechselten Aeusserungen nicht ganz unbeachtet lassen mögen:

Sancho. „Ihr seht mir danach aus, als ob Fortuna
An euch schon ihre Launen manchfach übte." 1)
Tello (zieht seine rostige Klinge vor).
Meine Tizona das, die nie verdutzt ist,
Meine Colada 2) das — — —
Mit dir that ich die unerhörtsten Thaten. 3)

Wir hüten uns wohl, aus solchen Anklängen irgend eine, auf Entlehnung witternde Folgerung zu ziehen; wollen indess gleichwohl diese in zwei motivverwandten Stücken vorkommenden Anklänge doch ad notam nehmen.

König Fernando, mit Sancho allein, vertraut ihm den Argwohn der Königin, betreffs jenes biskayischen Weibes:

Die Königin hat diese Grille, dass sie,
Wo sie nur glaubt, ein Fünkchen auszuwittern
Von Leidenschaft, sie rasch den Riegel vorschiebt.
Ihr Mittel ist, dass sie alsbald die Verdächt'ge
Vermählt und dann beiseite schiebt, dann denkt sie,
Ihm aus den Augen aus dem Sinn. Doch diesmal
Macht' ich ihr gern den Strich durch ihre Rechnung. 4)

---

1) Parolles (zum Narren Monsieur Lavache). „Aber nun, Herr, bin ich in Fortunens Morast muddig geworden und rieche etwas streng nach ihrer Ungnade", und wiederholt zu Lafeu: „Ich bin ein Mann, den Fortuna jämmerlich zerkratzt hat." Ende g. A. g. V. 2. — 2) Uns schon als Kriegsschwerter des Cid bekannt. — 3) Parolles. „Edle Paladine, mein Schwert und das eure sind Blutsfreunde. Treffliche Degen und junge Recken . . . Im Regiment der Spini werdet ihr einen Hauptmann Spurio finden mit einer Narbe . . . Diese gute Klinge grub sie ein." II, 2.

4) Tiene la reina un remedio
Siempre que me ve en los ojos
Algunos tiernos antojos
Que es ponerme tierra en medio
Esta, Don Sancho, es su ciencia:

und entdeckt ihm, die Königin wolle die Navarresin (Juana) an einen Sevillaner verheirathen. Um diesem Vorhaben seinerseits einen Riegel vorzuschieben, hat der König den Plan ausgedacht, dass Sancho mit einigen von seinen Leuten, als Mauren verkleidet, die Biskayerin (Juana) stehlen, nach der Quelle Dindámar entführen und dort bis auf weiteres in seinem Zelt bewachen soll. Sancho, wie bei gelindem Feuer geröstet, findet den Plan unübertrefflich und beeilt sich, von den feurigen Ruthen der Verzweiflung gejagt, des Königs Anschlag auszuführen, wimmernd in den Bart:

„Nun mein eigen Weib
Soll ich in meinem Zelt verborgen halten?
— — — — O hätt ich's gestanden!"

Zu seinem Missgeschick begegnet ihm die Königin, die eben dem Sevillaner, Don Luis de Narvaez, einem Caballero im Gefolge des Königs, von ihrem Project, die Juana mit ihm zu verheirathen, Kenntniss gegeben, das sie nun auch dem Sancho, zu dessen sich steigerndem Entsetzen, mittheilt. Narvaez, der Juana herbeiholen sollte, meldet, der König habe sie nach Dindamár schaffen lassen von einem Escudero begleitet. Sancho muss nun spornstreichs der Entführten nachsetzen, und Königin Isabel selbst begiebt sich mit Narvaez hin nach der Quelle bei Dindamár. Ein einziges Häkchen könnte dieser trefflichen Verwickelung sein naseweises nisi zurümpfen: da die Königin aus Juana's ersten Eröffnungen [1]) von Juana's und Sancho de Guevara's ehelichem Verhältniss unterrichtet ist, wie kann es sie gemuthen, das Heirathsproject auf diese Spitze zu treiben? Sie deutet die Verlegenheit zwar in einem Aparte an, das ein Hauptbedenken ausspricht: „Erklärt er sich erst, kommt Alles zu spät." [2])

Porque luego me la casa,
Y con esto el amor pasa
A los olvidos de ausencia.

Esc. XVII.

1) s. o. S. 159 f.

2) Reina (Ap.).

Mas ¿que digo? Que es perder
Con celos desta mujer
Mi modestia natural.

Welcher „er“? [1]) Der König offenbar. Doch wenn Sancho dieser „er“ wäre, der sich erklärte? Dann fiele die ganze schöne Verwickelung mitsammt der Komödie in's Wasser des Brunnens bei Dindamár! Blinzeln wir über das naseweise nisi hinweg, das ja in die besten Komödienknoten sein Hakennäschen zu stecken pflegt, und folgen wir der entführten Juana an den Brunnen von Dindamár, wo auch schon Sancho mit vier Soldaten, als Mauren verkleidet, eingetroffen, und gleich nach ihm, Königin Isabel mit Narvaez; der eben dazu kommt, wie die Vermummten sich der Juana bemächtigen, und dicht der Königin auf dem Fuss der König nachgeschlichen. [2]) Die Fortführung der Juana durch einen „Jäger Vargas“, gegen den Plan des Königs, dass Sancho mit einigen Soldaten als Mauren verkappt Juana in Sicherheit bringen sollten, Sancho's nachzüglerische Verfolgung der Juana, im Auftrag der Königin, und dass diese die Vermummten für wirkliche Mauren hält — lauter kleine beiläufige nisi's — die Lope's flüchtige Erfindungseile aus seinem Schreibärmel schüttelte, diesem vollen Säsack mit dem „Loch im Aermel“ — das den Weizen unter Dornen sät — blinzeln wir auch über die in eilfertiger Zerstreuung nebenher verstreuten nisi's hinweg, aus Rücksicht auf die wirksame

Pero tam poco es razon
Que por mi culpa suceda
Lo que remediar no pueda
Con declarada pasion.

Esc. XXVI.

1) Isabel (für sich).
O dieses Weib und meine Eifersucht
Drängen mich ganz aus meiner Fürstenrolle.*)
Doch darf ich es so weit nicht kommen lassen;
Erklärt er sich erst, kommt Alles zu spät
Die Zweideutigkeit verschuldet die Uebersetzung.

2) „Argwöhnisch ob der Eifersucht komm ich
Der Königin auf dem Fusse nachgeschlichen.“

Con saspechas de sus celos
Vengo siguiendo a la Reina.

*) „Meine natürliche Bescheidenheit“, sagt der Text, („mein bescheidenes Naturell“).

Schlusssituation des ersten Acts! — Allgemeine Entlarvung: der Maure Sancho und seine Soldaten stehen mit entlarvten Gesichtern da. König und Königin sehen sich an mit Gesichtern, die ihre Projectenmaske fallen gelassen. Mit der abgenommenen Maurenlarve tritt Sancho, hart von der Königin bedrängt, zugleich aus der Vermummung seiner Incognito-Gattenschaft heraus, und nimmt auch der Juana seine ihr aufgeklebte Pechmaske des Stillschweigens vom Gesicht. Sogar seine Hauptmannschaft lässt Sancho wie eine Maske fallen, von der Königin, mit Zustimmung des Königs, zum Vicekönig von Navarra ernannt und seine unfreiwillig von ihm wiedereroberte Juana zu Navarra's Vicekönigin. Juana (seitwärts). „O welch Glück fand ich!" Sancho (auf der andern Seite). „Welches Missgeschick! Besser arm und allein, als mit ihr König!" — Welches „Ende gut" des ersten Actes! Und welcher biskayische Schädel von Navarresen, der sein Weib, und ein solches Weib, so grimmig hasst, nicht wie ein Navarrese eine Navarresin, sondern wie ein Franzose einen Deutschen nach dem Versailler Friedensschlusse vom März 1871.

O du ärmste Vicekönigin von Navarra! Eines Gatten, wie Sancho de Guevara, des nun gar Königs-Vicenamensvettern, giftiger und, jeweniger verschuldet, um so wilderer Hass gegen sein Weib, kann eines solchen Eheteufels viceköniglicher Ingrimm nicht zu der mordsüchtigen Wuth eines Königs Pedro des Grausamen entbrennen, den wir seine nicht minder als Juana unschuldige, liebevolle und liebreizende Gemahlin, Königin Blanca von Frankreich, mit gleichgrundlosem Hasse verfolgen sahen [1]), und schliesslich ermorden? O du unglückselige Schicksalsgenossin der Königin Blanca, o du beklagenswürdigste Juana, Vicekönigin von Navarra! Gleich an der Schwelle des zweiten Actes lässt dein viceköniglicher Gemahl, Sancho, den armen Vetter aus seinem Palast zu Pamplona werfen, mit dem Vorsatze, dich selbst, und noch heute aus dem Wege zu räumen! [2]) Noch zit-

1) Gesch. d. Dr. VIII. S. 595 ff.

2) Heute noch schaff' ich sie vom Halse mir.
Vergieb mir, Himmel, werd' ich drum blutdürstig!

tert das letzte Wort des Vorsatzes bei Doña Juana's Eintritt in der Brust; es bebt in Sancho's Aparte-Echo aus: „Die Schändliche muss heut mir aus der Welt!" Er schüttet eine Fluth von Schmähungen über sie aus wegen ihrer armen Verwandtschaft. Erbangend wie das „arme Lamm" in der Fabel, mit dem sie sich vergleicht [1], das der über ihm am Trinkquell stehende Wolf anranzt: „Was trübst du mir das Wasser?" — ähnlich erbangend fragt Juana: „Wie ist da zu helfen?" — „Das einzige Mittel" — knirscht der blutdürstige Wolf — „wäre nur dein Tod." Und sein Abschen? — Hoffahrt mischt sich nun noch in seinen Grimm: „Dass mich der König standesgemäss vermählte." Juana giebt ihm zu bedenken: ihr Tod bliebe doch nicht geheim und würde sein Leben gefährden, und schlägt ihm vor — sie, mehr als Engel und deshalb weniger als menschlich Weib — schlägt ihm vor, ihm, mehr Teufelsfratze als Teufel — freiwilliges Verschwinden aus der Welt [2]; und das noch nicht genug! Selbstpreisgebung ihrer Frauenehre, ihres guten Rufs! „Dann darfst Du meine Ehre, Herr, preisgeben; sag nur ich sey Dir untreu gewesen." [3])

Hoy pienso darle la muerte
Cielo, el rigor perdonad.
II. Esc. IV.

1) Bebia un cordero humilde etc.

2) Finge que me has enviado
A Vizcaya, y vuelva en un breve
Quien diga que muerta soy
Porque yo secretamente,
Con pobre traje me iré
A esas sierras, cujas nieves
Me sepulten mientras viva
Pues la tierra no me quiere.

„Sag Du habst nach Biskaya mich gesandt
(„habst nach" – so rappst auch Moritz Rapp's Jambe Lope's Vers in Plunder! — („habst nach")
Und lass durch Jemand meinen Tod Dir melden;
Denn dort will ich geheim, in armer Tracht
Verborgen, im Gebirge mich verstecken,
Der kalte Schnee sey mein lebendig Grab
Weil man mich doch auf Erden nicht mehr will."

3) Yo te doy licencia entonces

Ein solcher Selbststurz aus dem Ehebetthimmel in die Hölle selbstschänderischer Entehrung und Verrufs, aus Gattenliebe, Liebe zu einem solchen Gatten! — teufelt ein Sturz wie dieser nicht auch das Engelweib in einen Dämon frevelvoller Liebestreue um? O du schöner Morgenstern, leuchtend aus dem Schmutze sündhafter Selbstaufopferung für einen solchen Koth von Gatten! Diese Schmach, diese Versündigung eines grossen Dichters an dem reinen Frauenideal, an dem poetischen Motive, an der hohen Psychologie, der wahren Frauenherzens- und Seelenkunde, dieser kunstverpönt grelle Abstich von Uebermaass an Licht zugunsten der Weibesverherrlichung, und an Schatten (dem biblischen Satan) aufseiten des Mannes, diese beabsichtigte Uebertreibung, sie musste eine Kunstsühne, eine dramatische Genugthuung erfahren! Imogen ist diese Sühne! Und eine gleichzeitige! Blitz und Schlag! Der dramatischen Muse Rachestrahl und hier als ihres Selbsträchergeistes verzehrend reinigender Himmelstrahl!

Sancho el Bravo giebt seinem Alp in Elfengestalt seinen, eines Ober- richtiger Unterteufels würdigen Segen auf den Weg. [1]) Auf ihr Lispelflehen:

„Ob Du vielleicht mit Deinem Arme noch
Den letzten Trost dem armen Nacken schenktest?“

schnaubt das Unthier:

„Sieh zu,
Dass Deinen Nacken
Statt eines Armes, wie Du meinst, ein Strick
Umschlösse.“

Und mach, dass Du fortkommst! —

Juana. „Ich gehe, Lieber, Dich zu sehen,
Verweil' ich nur. Leb wohl, geliebter Sancho! [2])

Que en el mismo honor me afrentes
Dí que te fuí desleal . . .

1) — „Geh, Juana, Deines Weges,
Wo in Verborgenheit Du noch der Tage
Geniessen magst, die Dir der Himmel schenkt.
Nur hüte Dich vor jeglicher Enthüllung,
Denn kämest Du mir vor das Auge wieder,
Nicht tausend Leben hielten Deinen Tod auf.“

2) Juana. Sancho, advíerte,

So geh denn — müssen wir mit einer empörten Unmuthsthräne ihr nachrufen — so geh denn in tausend T— Namen, geh' „im Gebirge Dich verstecken", oder gleich lieber auf den Blocksberg zum Hexensabbath, Du Teufelsanbeterin!

Erquickend wirkt der auf diese peinliche Abschiedsscene folgende Bauerntanz im Freien, zur Feier des Sanct Johannesfestes, begleitet von Gesang mit dem Rundreim: „Mädchen, pflückt die Rosen!" Hier ist Lope wieder in seinem eigenthümlichen Element, der landschaftlichen Idylle. Und hier gewinnt auch die in Tracht eines Studenten auftretende Dona Juana unser ganzes Herz wieder, das ihr immerhin den halben die Kirchweih verunglimpfenden Monolog von Herzen geschenkt hätte, insonderheit die zwei, an ihren Gatten im Geiste gerichteten Verse:

„Und die Du nicht ermorden mochtest, hofft
Nach Möglichkeit, einst wieder Dein zu werden."

Student Juana bittet den anwesenden Pfarrer um ein Viaticum[1] und erklärt sich bereit, beim Barbier, der sie dazu aufmuntert, die Chirurgie zu erlernen.

Que hoy me muero para ti
Sancho. ¿Pues que quieres si te mueres?
Juana. Que si quiera con tus brazos
Esta garganta consueles
Sancho. No te fias de mi enojo;
Que podrá ser que te apristen
De forma, que pidas brazos
Y se te vuelvan cordeles . . .
Acaba.
Juana. Ya voy, mi bien;
Que esto es detenerme á verte,
Adios, mi don Sancho amado.

1) Juana. Domine, ein Viaticum, ich reise
Als ein armer Schüler. Um Gottes willen
Schenkt mir etwas.
Pfarrer. Quam artem profiteris.*)
Juana. Grammaticam.
Pfarrer. Sehr wohl, bleibt über Nacht
Bei mir, et mecum manducaberis.**)

*) „Welche Kunst übst Du?" — **) und Du sollst mit mir speisen.

Wir sind wieder im Saal beim Vicekönig in Pamplona, den wir in tiefer Trauer um die verstorbene Gemahlin finden, deren Tugenden er als trostloser Wittwer vor Kanzler und Cavalieren preist mit der Ueberschwenglichkeit eines für solchen Zweck bei den alten Römern gedungenen Klageweibes. Die Gattin, jammert Sancho, sey auf einer Brücke, über die sie mit ihren Verwandten zog, verunglückt. Die Brücke brach unter ihnen ein, allesammt im Fluss begrabend. Als Gnade werde sich sein Schmerz von den Majestäten ausbitten, sein Amt auf andere Schultern zu übertragen, „dass ich einkleide mich in fromm Gewand, zu Gottes Ehre mein Leben zu beschliessen." Reineke Fuchs, wenn seine Burg Malapartus nicht in Pamplona, sondern im tiefsten Schlund der Hölle läge, könnte nicht herzbrechendere Thränen vergiessen und frommere Vorsätze fassen. Sancho gewinnt förmlich in dieser Scene. Die Heuchelei macht ihn fast liebenswürdig; vermenschlicht ihn doch gewissermaassen. Kanzler und Hofherren wischen sich denn auch mit ihren Trauerflören die Augen. Kaum wenden sie den Rücken, wirft Sancho den Trauermantel ab, und lässt sich von seinem Gelegenheitsmacher, Tello, ein Festkleid reichen, zum Empfange der von diesem bestellten drei Buhldirnen. Juchhei!

„Mich kann einmal nichts besser amüsiren
Als glatte Wangen und frisches Lippenpaar."

Und zu den Musikern, die er mit Tello auf der Strasse trifft:

— — — „Lasst Vers und Prosa klingen.
Frei sey die Lust und jeder Kitzel ledig!
Spielt! Singt! Kein Mädchen hier bleib euch verschont." [1]

Der Bruder Liederlich ist an dem verruchten Kerl noch das einzige gesunde Haar, woran ihn sein mit Leib und Seele dem Eheteufel des ehelichen 'Inferno d'Amore' [2] verschriebenes Weib möglicherweise aus dem Höllenpfuhl ziehen könnte. [3]

---

1) Anden las musas, ruede verso y prosa
Sueltese el gusto y corran los deseos,
Tañed, cantad, no quede moza hermosa . . .

2) Vgl. Gesch. d. Dram. VIII. S. 806, A. 4. — 3) Die gemeine Wüstheit und Verlumpung ähnlicht unseren Vicekönig immer mehr der kleinbürgerlichen Lasterhaftigkeit des 'London Prodigal' an, des Titelhelden eines der

Täuschen wir uns nicht, sehen wir die Spitze des Härchens schon aus dem Pfuhl zum Vorschein kommen: Belardo's, des „Altschultheissen" (Alcalde) Töchterlein, Costanza, in das Studentchen, dermalen Dorfbarbierchen-Juana, sterbensverliebt. Das zierliche Bartkratzerchen, das sich Rodrigo nennt, wird zur Liebeskranken gerufen. Nach langem Hin- und Herfragen, Pulsgreifen, den Sitz der Krankheit erforschend, merkt Juana-Rodrigo endlich von Costanza's handgreiflichen Andeutungen, wo bei ihr der Haase hüpft, und bemerkt „beiseite": „Auf derlei Dienst bin ich nicht examinirt" — „mein Herzens-Rodrigo! Nur einen einzigen Kuss!" — brennt Costanza's Liebesfieber. — Damit kann das unbebartete Barbierchen dienen. Vater Belardo, der dazu kommt, meint: er setze ganz richtig den Verband. Juana sagt ihr Recept her, das unter andern eine Unze Bimsstein und eine Drachme faserichten Asbest enthält: „das wird er-

problematischen Jugendstücke Shakspeare's von verwandtem Thema, demgemäss Luce, das junge, schöne, fromme, tugendhafte*) Eheweib des „Londoner Verschwenders", durch ihre dem Fluche der Eltern und der stumpfen Liederlichkeit des Mannes abgekämpfte Selbstaufopferung und unerschütterliches Festhalten an dem im niedrigsten Lumpenleben Versunkenen diesen zur Erkenntniss und Umkehr auf den Weg eines geordneten, gesitteten Wandels bringt und in die Umfriedung einer liebevoll ehelichen, beglückenden Häuslichkeit zurückführt.

*) The holy church pronounced there words but now
— so eifert knieend vor dem ihr fluchenden Vater die junge Gattin —
I must not leave my husband in distress.
Die heilige Kirche sprachs nur eben aus:
Dass ich vom Gatten in der Noth nicht lasse.

Die Berufung auf das am Traualtar eingeschärfte Gottesgebot unterscheidet die auf Tod und Leben verpflichtete Gattentreue dieser Luce wesentlich und zu ihrem Vortheil, und auch in dramatischer Beziehung zu ihren Gunsten, von Doña Juana's gattenbrünstiger Treusucht. Der 'London Prodigal' — ob Shakspeare's oder nicht, beiläufig dahingestellt — scheint uns um deswillen auszeichnenswerth, weil derselbe im ostwestlichen Sagenkreise dieses Motivs ehelicher Frauenstandhaftigkeit und Selbstaufopferung, seit der Griseldis, unseres Wissens, der einzige Versuch ist, das Problem in engbürgerlicher Sphäre zur Geltung zu bringen.

wärmt ihr auf den Leib gelegt, dann werden sich die Zuckungen verziehen" — und empfiehlt sich. Costanza schmachtet dem davonhüpfenden Herzenschirurgchen nach, im Stillen denkend: O wärst Du der Bimsstein, Du der faserichte Asbest! So endet der zweite Act, von Styl und Ton des ersten, wohl auch vom Stimmungsmotive und von Juana's Gemüthsverfassung abbiegend, und an den Charakter des schelmischen Singspiels anstreifend.

Aus dem kleinen Wundärztchen wird im dritten Act der „grosse Arzt aus Navarra", von welchem Urbano, Kammerdiener des in seinem Palast zu Barcelona krank darniederliegenden Königs Fernando, einem greisen Verwandten der für todt geltenden Juana, dem Arnaldo, der im Reisekleid als Fremder mit Urbano auf der Strasse in Barcelona zusammentraf, das Nähere mittheilt, nebst umständlicher Erzählung jenes auch geschichtlich überlieferten, an König Fernando, nach Eroberung Granáda's und nach dessen Rückkehr in Barcelona von einem Wahnsinnigen verübten Mordanfalles, infolge dessen der König an der „vier Finger breit" in den Nacken eingedrungenen Wunde lebensgefährlich erkrankt war. Die rasche Heilung verdankte der König einem jungen Doctor, Namens Rodrigo, aus Pamplona. Hier berührt sich das Motiv wieder mit dem in Boccaccio's Novelle, und in „Ende gut Alles gut." Der junge Wundarzt Rodrigo kann heimliche Kusshändchen wechseln mit Boccaccio's Giletta di Narbona und mit Shakspeare's Helena, seinen beiden Schwestern in Aesculapio. Der würdige Greis, Arnaldo, Einer von den aus dem Palast in Pamplona vom Vicekönig Sancho mit Fusstritten verjagten Vettern Juana's, kommt zum Doctor Rodrigo in seine Vaterstadt Pamplona. Arnaldo sieht ihn nun vor sich im Doctorhütchen, verblüfft von der Aehnlichkeit mit seiner todtvermeinten Base, Juana, deren trübseliges Schicksal der Alte ab ovo ad poma dem Doctor, und leider auch uns, wiederkäut. Arnaldo erscheint in Barcelona als Ankläger des Mörders seiner Base bei den Majestäten, dem katholischen Königspaar, das ihm die Audienz im Palaste erspart, auf der Strasse ihm entgegenkommend. Königin Isabel versichert dem Lebensretter ihres königlichen Gemahls, dass jegliches Gesuch imvoraus ihm gewährt sey. Sofort tritt Juana als Anwalt für

den wackern Greis Arnaldo ein, sein Anliegen vortragend, dessen Gewährung sie als ihren vollen Lohn dahinnehme. Die Klagebitte erfleht vom Königspaar Abhülfe für Navarra.[1]) Und im Handumdrehen wirft sich der junge Wundarzt zum Rechtsgelehrten auf, zum Verhörsrichter des Bedrückers Navarrischer Jungfrauen, des Don Sancho de Guevara[2]), um hinter Boccaccio's Rücken der Giletta und der Helena in „Ende gut" und um gleichzeitig, im Rücken der Gesta Romanorum und des Giov. Fiorentino, der „Diana von Belmonte" und der „Porcia" im „Kaufmann von Venedig", ihren beiden Schwestern in Ulpiano, die Hand zu reichen und beiden collegialische verstohlene Blicke zuzublinzen. Inzwischen hat — o des Nachtalps von Navarra und von dessen Frauen und Jungfrauen! — hat Vicekönig Don Sancho sein Druckgewicht als Nachtmännchen oder Nachtmar auch die Costanza, das feurige Töchterchen des Belardo, Alcalden von Pamplona, fühlen lassen. Nun weint und weint die Aermste zweien Liebesflüchtlingen nach: mit dem einen Auge dem Sancho, der ihr als Andenken den Pansa[3]) zurückgelassen, und weint mit dem andern Auge ihrem lieben Herzensbarbierchen, Rodrigo, und deshalb vornehmlich, nach, weil er ihr des Sancho Pansa — als Vicekönig der Insel Bahataria auch Standesvetter von Sancho, Navarra's Vicekönige — dass Rodrigo ihr des Sancho Pansa hochansehnlichen Familiennamen nicht wenigstens als gage d'amour zurückgelas-

1) „Das ein Tyrann erdrückt . . .
Ihr wisst schon, wie er ist ein Jungfernräuber,
Ihr wisst, wie er nicht der Vermählten schont,
Und welchen Uebermuths er sich erfrecht . . .
Drum meine Bitte zielt dahin, ihr möget
Wen senden mit geheimer Vollmacht wie
Mit öffentlicher, dass er den Don Sancho
Gefangen stell' euch vor seinen Gerichtsstand."

Letzteren Hinkefussfünfjambenvers schlurrt wieder Rapp's lahme Jambe wie einen Holzschuh hinterher.

2) Macht mich zum Richter, den Process zu leiten
Und den Gefangnen vor eu'r Angesicht
Zu führen; andern Lohn begehr' ich nicht
Als meinem Vaterland den Dienst zu leisten.

3) „Dickbauch", „Pansen".

sen. Rodrigo! Das unschuldige Blut! Keines Trugs, keiner Täuschung, vollends solcher Täuschung, fähig. Und dieser gar mit dem Bartscherersprichwort: „Ueber den Löffel barbieren", ausgedrückt — schlechterdings unfähig, einmal weil er keinen, keinen Löffel nämlich, hat, und zum andern weil Costanza kaum ein Milchhärchen, geschweige sonst ein Haar auf den Zähnen zum barbieren hat, und selbst diese nur braucht, nicht um des Löffels sich zu erwehren, sondern um ihn festzuhalten. Dieses wichtigen Umstandes vermuthen sich aber beide Mädchen nicht, weder Belardo's des gestrengen Altschultheissen verliebsames Töchterchen Costanza, noch ihre Freundin, Flora, die der Gespielin als einziges Auskunftsmittel, den 'Pansa' unter die Haube [1]) zu bringen, rathet:

„Lass Deinen Vater in der Stadt Rodrigo
Verklagen, er hab an Dir Gewalt gethan." [2])

Ja selbst Belardo, seines Dorfes hochweiser Salomo-Schultheiss, dem Flora auch schon frischweg die vom davongelaufenen Bartputzerchen Rodrigo an seiner Tochter verübte „Gewalt" mitgetheilt, ruft freudig: [3]) „Unsinn ist es, ein Weib vor des Barbiers Händen behüten wollen" [4]) . . . „Ruf mir Costanza; zu dreien wollen wir den Feind verfolgen. Hat sie vielleicht Zeugen?" Flora. „Zu dem Geschäft braucht man keinen Zeugen." Belardo. „Da hast Du Recht" [5]) . . .

Im Palastsaale zu Pamplona treten zwei Reihen Bewaffneter zu beiden Seiten ein. Hierauf Doña Juana im Ritterkleide von Santiago, mit Gefolge. Der vierte Costümwechsel: Student, Barbier, Doctor, Santiagoritter — genau nach Lope's Poetik, gen. Arte nuevo, welche dem dramatischen Dich-

---

1) „Pansen" und „Haube" so heissen bekanntlich im Wiederkäuungsapparat zwei der fünf Mägen.

2) Haz: que tu padre se queje
De Rodrigo en la ciudad,
Diciendo que te forzó.

3) „Im ganzen freut es mich."

4) Que es necidad pretender
Que se guarde una mujer
De las manos de un barbero.

5) Tienes razon te confieso.

ter als Grundregel und oberstes Gesetz einschärft: alles zur Unterhaltung des Theaterpublicums aufzubieten, das für sein Geld Purzelbäume vom Dichter verlangen kann.[1] Der Santiagoritter Juana kündigt dem Vicekönig Sancho de Guevara an: „Ich komme nicht, Dich zu fangen, sondern nur den Process Dir einzuleiten.“ Den Vicekönig zwickt und kneipt die Nemesis aber für's erste noch „beiseit“: „Mir ist als hört ich mein verschmähtes Weib!“ . . . „Giebt's etwas Aehnlicheres, als der und mein Weib?“[2]) . . .

Die Nemesis zwickt ihn, aber nur nicht sein Gewissen. Sein nächstes Aparte äussert den Entschluss: den Santiagoritter, der mit Vollmacht des Königs erscheint, ihn zu richten, wegen der Aehnlichkeit mit dem verhassten Weibe, zu ermorden.[3]) Um der blossen Aehnlichkeit willen! Welch eingeteufelt abstracter Hass, dessen nur ein spanischkatholisches, nicht blos „Räuberblut“, dessen überhaupt nur ein spanischkatholisch gezüchtetes Herz und Hirn fähig ist! Sancho's letztes „für sich“ in dieser Scene ist: „Nichts Gutes kommt von meines Weibs Gesicht.“[4]) Dieselbe abstracte Zähigkeit wie Sancho's obligater Hass, legt Juana's Gattenliebestreue an den Tag. Das Abstracte

---

1) Gesch. d. Dram. IX. S. 629 f.

2) Juana. Y yo no vengo á prender
que, solo vengo á informar
Sancho. (Ap. Pareceme que oigo hablar
Mi aborrecida mujer)
¿Hay cosa mas parecida
A la mujer que perdí?
Esc. X.

3) No solo a mí doña Juana
Me hace mal, mas todo aquello
Que la parece, pues dello
Recibo pena inhumana,
Intentar tengo su muerte.

„Nicht Doña Juana blos hiess all mein Unglück,
Auch Alles, was ihr ähnlich sieht, muss mich
Vernichten; nein, eher ermord' ich ihn.“

4) D. Sancho (Ap.)
No puede hacer cosa buena
Quien parece á mi mujer

besteht in der gleichsam dogmatisch-orthodoxen Erschöpfung des allgemeinen Begriffes von Hass und Abscheu gegen sein Weib einerseits, und, als Contrastschilderung, in der Verbeispielung des allgemeinen Begriffs von probehaltiger Frauentreue aus Gattenliebe in des Wortes formalster Bedeutung, woran selbst der brave Vetter und biderbe Greis, Arnaldo, Anstoss nimmt, der dem Santiagoritter und Untersuchungsrichter, in welchem Arnaldo noch immer nicht seine Base, Juana, wittert, über dessen schonungsvolles und vertuschendes Vorgehen bei der Untersuchung verwundert die verfängliche Frage stellt: „Sag mir, kommst Du als Richter oder als Freund ihm?“ [1]) — „als Freund ihm“ (dem Sancho) schleift zwar wiederum Rapp's Hinkefuss-Jambe als Schlurrpantoffel nach, aber die Frage ist berechtigt und am Orte. Don Sancho belauscht, hinter einem Vorhang, als spanischer Wand, versteckt, das Zeugenverhör. Seines Freundes und Kupplers, Tello, erste Zeugenaussage bestätigt nur dem vicekoniglichen Inquisitor das Sprichwort: Wer da horchet hinter der Wand, spanischen oder nicht spanischen Wand, der hört seine eigene Schand. Tello's Aussage silhouettirt an der Wand einen Schattenriss seines Herrn mit dem Storchschnabel, so ähnlich und getroffen, als ob die Wand eine Glasthür wäre, durch welche Don Sancho's leibhaftes Gesicht sich sehen liesse. [2]) „Das war nur möglich“ — wirft Verhörsrichter Juana ein — „wo Du Kuppler warst.“ Sancho (für sich, hinter dem gläsernen Vorhang): „O würdiger Cavalier! Soldat von Ehre!“ [3]) „Ein zwei-

1) O veniste por juez,
O veniste por amigo.

2) — „Der verrufenste der Römer
Kommt seinen Lastern nicht von ferne gleich . . .
O wenn das Cabinet hier sprechen könnte,
Wie viele Häuser kämen um ihren Glanz!“

El romano mas culpado
Eternamente ha llegado
A su lascivo vivir . . .
Ay si hablara este retrete,
O mil casas que ha rompido!

3) Oh caballero famoso!
Soldado enfin.

ter Daniel.“ — Letzteres ruft zwar Graziano in Shylock's entsprechender Verhörsscene, konnte aber ebensogut Don Sancho rufen, entzückt über des jungen Santiagoritters und Richters Führung seiner Sache, wie Graziano und Bassanio von des jungen Advocaten „Balthasar“ Instruction des Rechtshandels sich erbaut zu fühlen alle Ursache haben.[1] Kurz, Don Sancho, Shylock und Bassanio in Einer Partie — letzterer nämlich insofern er dem jungen Richter so in's Herz gewachsen, wie Don Sancho dem seinen — lacht sich denn auch, wie jene Beiden, in's Fäustchen, nur dass er sich für beide gleichzeitig kitzelt, während Shylock über das Verhalten des jungen Doctors zuerst, und Bassanio, als besserer Lacher, zuletzt lacht. Das Pfund Fleisch aber, und mit dem dazugehörigen Tropfen Blute gut genossen, reichlich abgewogen, muss Tello hergeben, dem Richter Juana hundert Peitschenhiebe aufmessen lässt. „Kann man liebreicher ein Richteramt verwalten?“ reibt sich Sancho hinter dem Vorhang vergnügt rufend: „O nachsichtiger Richter!“ die Hände.[2] Den zweiten Belastungszeugen, Ricardo, welcher bei Nachtmusiken, die Don Sancho seinen Dirnen brachte, Tenor gesungen, schickt Juana, als strenger Untersuchungsrichter, der an dem Inculpaten noch kein crimen laesae, keinen Verrath an König und Land, hat finden können, und alles Uebrige für Jugendstreiche, für nichts achtet[3] — schickt Juana auf die Galeere, wo Ricardo seinen Tenor nach dem Rudertact drei Jahre lang üben könne, und ausserdem mag der Profoss zu Ricardo's Mittel- und Mittlerstimme den Tact mit hundert Strophen hinten

---

1) Parolles' Verhör (IV. 3) streift gleichfalls an das von Tello, und Graf Bertram erhält, wie Don Sancho, aus dem Munde seines Dieners und Gelegenheitsmachers, Parolles, seinen Senf: „ich kenne diesen Grafen als einen gefährlichen, liederlichen Burschen“ u. s. w. An eine Benutzung vonseiten Shakspeare's ist trotz alledem auf hundert Meilen noch immer nicht zu denken; hinter's Ohr wollen wir es uns aber doch schreiben. — 2) Shylock ruft: „O weiser und gerechter Richter!“ „O höchster gerechter Richter!“

3) Mirad; que cargos tan graves!
Que mi hombre mozo lo ha sido
¿Ha hecho traicion al Rey?
¿Vendió en Navarra la entrada?

schlagen.[1]) Ein dritter Helfershelfer bei des Vicekönigs „Jugendstreichen“, Mauricio, kommt mit funfzig Stockstreichen davon. Nun springt Sancho, der junge Springinsfeld, aus seinem Versteck hervor, schliesst seinen Spruchrichter voll Entzücken an's Herz mit der Versicherung:

„Dass einem Weib, die Euch sehr ähnlich sieht,
Die ich verabscheute von ganzer Seele,
Alles aus mir zu machen heut gelänge.“[2])

Hiermit spräche das Stück sein „Ende gut Alles gut.“ Nach spanischer Bühnenetiquette darf dieses aber nur der stehende Gott aus der Maschine, der König sprechen, der denn auch schon aus Barcelona und Zaragoza zu dem Behuf eingetroffen, als doppelter Maschinengott, im Verein mit seiner Parallelherrscherin, Königin Isabel. Juana, knieend vor dem Königspaar, brennt nachträglich mit dem abgehaltenen Protokoll den Beklagten rein von aller Schuld, bis auf die kleinen unverfänglichen Peccadillen, dass er „Nachts buhlen gegangen“ — was doch in den Augen einer Gattin das schwerste Vergehen scheinen musste, und was doch Juana selbst, bei ihrer ersten Begegnung mit der Königin, als Hauptanklagepunkt gegen ihren Eheflüchtling geltend machte. Ihre liebeswüthige Ehemannstollheit hat dennoch im Verhältniss der Brutalitäten und bestialischen Behandlung ihres Ehegötzen zugenommen, und erschwingt zu allerletzt den Gipfelpunkt, wo der Alcalde Belardo als ihr Ankläger, des vermeinten Barbiers Rodrigo, des Verführers und Entehrers seiner Tochter, Costanza, als Ankläger des „jungen Herrn mit dem Ordenskreuz auf der Brust“ vor das Majestätenpaar tritt, übergehend auf Don Sancho's Schandthaten, „der sein eigenes Eheweib ermordet.“ Die Doppelanklage macht freilich Juana,

---

1) Lleve el verdugo el compás
Con cien azotes detrás
Y tres años de Galeras.

2) Tanto amor os he cobrado
Que á una mujer que os parece,
Y que mi alma aborrece,
Hoy la hubiera perdonado.

aus dem Incognito und dem Mannsanzuge plötzlich springend, zunichte. Hat sie Don Sancho denn nicht wirklich und zu wiederholten Malen ermorden wollen? Und ist das Fehlschlagen des letzten Mordversuchs sein Verdienst? Von der Schändung und Schwängerung der in diesem Zustande mit ihrem Vater gegenwärtigen Costanza ist weiter keine Rede. Der Vater, Belardo, ist auf's Maul geschlagen; Costänzchen auf das „Pänzchen", dass sie Au! sagt, aber ein verhaltenes, verschämtes Au![1] Und dann kein Mum mehr. Königin Isabel, als Maschinengöttin, decretirt: „Nun ist Zeit, nicht mehr zum Untersuchen, zum Vergeben." König Fernando bestätigt dem Sancho das Vicekönigthum und legt noch die Comthurei hinzu, „die er der schönen Frau versprochen." Königin Isabel octroyirt dem Ehepaar eine Umarmung, die Don Sancho, der Vicekönig-Comthur, an seiner Frau vollzieht, hochentzückt und gattenselig aufjauchzend: „Vergöttern, ich gelob' es, will ich Dich!"[2] Und der Dichter, der an seiner Comedia gehandelt hat, wie Don Sancho an seiner Gattin Juana und seinem Liebchen Costanza, der Dichter verspricht durch seines Mitschänders, Don Sancho's, Mund, dem 'Senado' Publicum, im heimlichen Bewusstseyn seiner kleinen poetischen und technischen Peccadillen, einen „zweiten Theil" zu der Comedia: 'La hermosura aborrecida'[3], womit er es aber, beim blossen Versprechen es bewenden lassend, zu halten gedenkt, wie sein Held, Don Sancho, mit seinem Gelöbniss, „vergöttern will ich sie." Ist das ein Ende gut, oder die Absolution eines Beichtpriesters ohne Sündenbekenntniss? In der von Terentius als Compositionskunst zuerst angewandten 'Contaminatio'[4], Verarbeitung und Verschmelzung verschiedener Komödienmotive und Argumente in Ein kunstgerechtes

1) De verguenza estoy corrida.

2) Adorarla te prometo.

3) Prometiendole al Senado,
Para despues de algun tiempo,
Darle la segunda parte
De tan extraño suceso.

4) Gesch. d. Dram. II. S. 570. 575.

Lustspiel — in solcher Gestaltungstechnik begegnen sich die beiden grossen dramatischen Dichter, Lope de Vega und Shakspeare. Mit welchem problematischen, wo nicht anbrüchigen Verschmelzungserfolge vonseiten des Spaniers haben wir bereits zu erproben Gelegenheit gehabt, und werden diesen Erfolg an einer Reihe von Analysen noch fernerhin erproben können. In welcher höchsten Kunstvollkommenheit der grosse englische Bühnendichter jene Verschmelzung, jene Contaminatio zustande brachte — Das an seinen Dramen zu untersuchen und dem Leser überzeugend zur Anschauung zu bringen, wäre für uns die Erfüllung unseres Lebenswunsches, 'a consummation devoutly to be whished', der reichste überschwängliche Lohn für den Arbeitsschweiss, den uns dieses mühevolle Werk kostet, und die süsseste Genugthuung für die schnöden Unbilden, die dasselbe gerade von Solchen erfahren, deren einziges Verdienst im Arbeitsschweisse besteht, und die es vielleicht eben deswegen unserem Geschichtswerke nicht vergessen und vergeben können, dass es ihre Kopfausdünstungen überflüssig machte oder ihnen ersparte; wo sie ihm nicht gar um deswillen bitterböse grollten, weil ihnen der scharfe Geisteshauch den Kopfschweiss zurücktrieb, auf's Gehirn warf und das Wasser darin, das der gelehrte Stirnschweiss ableiten sollte, infolge des zurückgetretenen Schweisses, einen hydropisch lebensgefährlichen Zufluss erfuhr.

Tausendfältig lässt Lope de Vega dasselbe Problem: ein von Liebesleidenschaft bewegtes Frauenherz, wie einen facettirten Brillanten im Sonnenlicht, im Doppelstrahl von Liebe und Eifersucht, Liebe und Ehre, oder auch mit diesen Conflict-Dualitäten wechselnd, in allen möglichen Farbennuancen spielen. Den einen Gedanken: die Siegesgewalt der über Alles triumphirenden Liebe, unterwirft er, wie der Physiker sein Phänomen, den mannigfachsten Experimenten. Nicht die Liebesidee, nicht dramatisch-dialektische Ergründung und Offenbarung des Wahnes der Leidenschaft als seelenbildender, zu weihevoller Gemüthsläuterung und zu idealer Glückseligkeitsstimmung sich aus den inneren Bestürmungen hervorklärender, kathartischer Macht, nicht dieser höchste Endzweck der dramatischen Kunst waltet in seinen Bühnenspielen, seinen Liebeskomödien. So wenig wie der Physiker nach Wesen und Idee des Lichtstrahls, der Farbe, des Schalles,

oder sonst eines Naturphänomens forschen will und mag, einzig allein auf dessen Erscheinungsspiele und durch Rechnungen und Messungen ermittelten Gesetze bedacht: eben so wenig kümmert sich unser grosser spanische Dramatiker um jene letztgültigen Wirkungen und Ergebnisse; ihm ist es lediglich um das psychologische Experiment und dessen überraschende Resultate zu thun.

Welche neuen Erscheinungen, welche merkwürdigen Wandelspiele des weiblichen Herzens lässt nun der erfindsamste, versuchsmeisterliche, tausendkünstlerische, dramatische Experimentator in einer seiner glänzendsten Liebeskomödien:

El Perro del Hortelano

(Der Hund des Gärtners)

behufs Bestätigung des urphänomenalen, der Liebe Allmacht und Unbesiegbarkeit verkündenden und ihren unaufhaltsamen Triumphzug durch das von heissen Zwiespaltskämpfen durchwogte Frauenherz besiegelnenden Gesetzes, sich entwickeln?

In Diana's, einer neapolitanischen Gräfin von Belflor, jugendlich feurigem Herzen glimmt, ihr selbst noch kaum bewusst, ein Liebesfunken, den ihr Secretär, Teodoro, auch ihm unwissentlich, erregte. Der Gräfin adelsstolze fürstliche Geburtshoheit überwacht den schlummernden Funken, nicht, wie die Vestalin das heilige Feuer, um ihn zu hüten, sie überwacht vielmehr sein, des Funkens, Erwachen, dass er nicht geweckt werde, nicht von dem leisesten Bewusstseyn der Gräfin selbst. Nun gleicht aber das Licht eines solchen schlummernden Liebesfunkens mehr dem Hellsehen eines in magnetischen Schlaf bewusstlos versunkenen Auges, als dem eines Hasen, der mit offenen Augen schläft. Vermöge dieser Eigenschaft erhellt so ein Liebesfunken das noch so unbewusst ihn bergende Herz dergestalt, dass die Helligkeit durch die Herzgrube hindurchscheint, und diese wie im Schlaftraum, zum Schrecken der gestrengen, ahnmütterlichen Hüterin, der vorgedachten fürstlichen Geburtsbewusstheit, aus der Schule schwatzt, in deutlich vernehmbarer Herzgrubensprache: Equidem dormio, sed cor meum vigilat.

In solchem Zustande zeigt sich uns, Eingangs des ersten

Actes, das Herz der Gräfin Diana, als sie bei nächtlichem Dunkel einen Mann aus einem ihrer Zimmer entfliehen sieht und sich staunend fragt: War es ein Mann, den ich erblickte? War's ein Traum, der mich betrog? He! schläft denn Alles?[1] „Traum“, „Schlaf“ — ja wohl! Traumschlaf; deines Herzens Liebestraumschlaf, geburtshoheitlichstolze Gräfin! Der saalflüchtige Mann war kein anderer, als ihr Secretär, Teodoro. Der Gräfin ihm nacheilender Diener, Fabio, bringt blos des Entflohenen Hut zurück, den er ihn auf die Flurlampe habe werfen sehen, um sie auszulöschen, und unerkannt zu entwischen. Gräfin Diana lässt ihre Mädchen rufen. Mit ihnen schleicht sich zugleich die rührigste, geschäftigste der Zofen ein, aber eine unsichtbare, die das Feuer im Hause beschickt, und fleissig schürt, und den Blasebalg gar nicht aus der Hand legt; nicht eben um das Küchen- und Kaminfeuer — um das Liebesfeuer im Herzen zu fachen, ob das Fünkchen noch so unbemerkt und kleinwinzig unter der Asche der sechzehn, der sechzig, der hundert Ahnen schliefe; und je unbemerkter, desto heller, lichterloher es zu fachen. Wer von uns hätte die unsichtbar sich einschleichende Zofe nicht schon errathen, nicht die Schürteufelin als Aschenbüttel der spanischen Komödie erkannt? Aber als heimtückisches, brandstifterisches Aschenbrödel: Die Eifersucht!

Gräfin Diana nimmt ihre beiden Kammermädchen, Anarda und Marcela, in scharfes Verhör. Unbeschadet der Freundschaft für Marcela, sagt Anarda aus: die Erscheinung des Secretärs in der Gräfin Zimmern habe der Marcela gegolten. Was meint Gräfin Diana hierzu? Fühlt sie noch immer nicht, oder darf und will sie nicht fühlen, dass sie innerlich zusammenzuckt? — Genug, das heimliche Zusammenzucken wird ganz und gar latent in ihrem Aparte: „Ich bin beruhigt, da es um meinetwillen nicht geschah.“[2]

---

1) ¡Hola! ¿No hay une hombre aquí?
Pues no es sombra lo que vi,
Ni sueño que me ha burlado.
¡Hola! ¿Todos duermen ya?

2) Diana (ap.) Con mas templanza me siento
Sabiendo que no es par mi.

Nun aber in Marcela's Verhör! Wie ganz anders faucht da schon des unsichtbaren Schürkobolds Blasebälglein in die Ahnenasche! — Wie glühend roth äugelt der darunter versteckte Funken hervor, als wär's der Widerschein von der Koboldin schadenfrohem Gluthblick! Marcela's argloses, naives Geständniss ihrer, von Teodoro erwiderten Liebe, hu! wie sprüht es den Eifersuchtsfunken an, gleichwie mit gereizten Schlängleins leisem Zischen. Erbangend fragt Marcela: „Kann ich dafür, dass Teodoro so albern ist, mir überall, wo er mich treffen kann, zwei Dutzend Liebesworte nachzuwerfen?" Diana, mit spotthöhnischem Funkenzischen: „Zwei Dutzend? ei, ein wohlgesegnet Jahr, wo sie nach Dutzenden zu kaufen sind!" [1]) Vernimmt Diana das Zischen? Gewahrt sie den blitzenden Funken? — Im Nu knistert es, wie von Räucherpulverduft umwölkt, womit ihn, Diana — verhüllt. Marcela's zaghafter Versicherung, dass Teodoro „seine Liebe, ja Ehr' und Zucht auf's Ziel der Ehe richtet", begegnet nun Diana mit gnädiglicher Frage: „Soll ich's vermitteln?" Doch müsse sie den Schein des Grolles noch bewahren. [2]) Knistern vom Räucherpulverduft huldvoller Herrinnen-Güte, Zischen vom darunter aufblitzenden Eifersuchtsfunken vermischen sich so gunstfreundlich, die Stäubchen des gestreuten Aromapulvers und die der darübergestreuten Ahnenasche [3]) kräuseln so traulich durcheinander, dass Gräfin Diana die liebevolle Ermahnung: „Tiefes Geheimniss verhülle, was du thust" [4]), die

---

1) Marcela Está Teodoro tan necio,
Que donde quira me dice
Dos docenas de requiebras.
Diana. ¿Dos docenas? ¡Bueno á fe!
Bendigo el buen año el cielo
Pues se venden por docenas.

2) Diana. Sustentar mi enojo quiero.

3) „Ob ich, Marcela, die Vermählung auch
Gestatte, wenn es Zeit, so fordert doch
Mein Ruf, mein edler Name grosse Rücksicht . . .

4) Diana. Marcela, aunque me resuelvo
A que os caseis, cuando sea
Para ejecatarlo tiempo,
No puedo dejar de ser

sie an Marcela zu richten glaubt, doch nur ihrem eigenen Herzen zuflüstert. Worauf wir aber zumeist gespannt sind, ist Diana's erstes Selbstgespräch. Ihre Geistes- und Herzensverfassung muss nach Monologen lechzen, wie der gejagte Hirsch nach Wasser. Unsere Komödie ist zugleich ein Beleg für die conditio sine qua non dramatischer Monologie unter gewissen Umständen, und auch ein Beleg für Lope's Meisterschaft, solche Situationsstimmungen in Selbstbekenntnissen zu entladen. „Des Gärtners Hund“ ist vor allem die spanische Komödie der Monologenkunst. Die selbstgesprächlichen Herzensergüsse, in der Regel das Schnappen und Gähnen eines wasserlosen, im Sande sich abarbeitenden und verendenden Fisches — hier sind sie das Wasser auf die dramatische Mühle, auf die Räder der dramatischen Handlung. Die Mittheilung der Monologe ist daher geboten; des ersten der Gräfin zunächst, des Brenn-, Kern- und Krystallisationspunktes ihrer innern Conflicte im ersten Act. Zugleich erhält der Leser einen Vorschmack von der meisterhaften mit dem Original an Kunst und Feinheit wetteifernden „Nachbildung“ des uns schon durch die Verdeutschung von Lope's Comedia 'Das Unmöglichste von Allem' rühmlich bekannten Herrn Ludwig Braunfels. Diana hat die im Lobpreise Teodoro's sich gefallende Anarda barsch sich entfernen heissen und bleibt allein. [1])

Quien soy, como ves que debo
A mi generoso nombre.

1) Diana.

„Und ist das Alles wahr? — Es ist nicht wahr.
Zwar geistvoll ist er. — Andre sind es auch!
Und schön? O nein. Nur hat sein Antlitz Etwas
Das wie ein Räthsel zur Betrachtung lockt.
— Und treu und gut? — Warum soll denn der Diener
Nicht treu seyn, wenn die Herrin gütig ist? —
Sie liebt ihn, weil sie seines Gleichen ist.
— Marcela seines Gleichen? Nimmermehr!
— Sie fühlt sich glücklich; und ich soll ein Glück
Jetzt kennen lernen, und es selbst entbehren!
O bräch' in dieses glatte, klare Leben
Ein finstrer Sturm des Unglücks ein! Mir ist
So weh! was ist das? — Neid? — Was sagt' ich da?!

Teodoro's, dem Factotum der spanischen Komödie, dem Diener, abgelegte Herzensbeichte, dialogisirt eben blos den gleichlautenden Contrastaffect und Zwiespalt zu Diana's Geistesverfassung, den die Gräfin für's erste noch in Aparte's und Monologen verräth. Genau betrachtet, sind die meisten derartigen Zwiegespräche zwischen Herrn und Diener im spanischen Drama zu Dialogen gespaltene Selbstgespräche, derart dass dem Diener das Handeln, dem Herrn das Pathos zufällt; nicht wie in der römischen Komödie, wo der Servus das odium seiner zugunsten des jungen Gebieters ausgeführten Streiche als dessen Sündenbock trägt, und daher in seinem Charakter immerdar handelt; dramatischer folglich, als der spanische Gracioso-criado, der, seinem Herrn gegenüber, mehr den lustigen Rath spielt, die Liebesintrigue als dessen Agent und chargé d'affaire leitet, und nebenbei sich des eigenen Antheils und Beitrags zur Handlung als

---

Neid auf die Sclavin um des Sclaven willen?
Ich hasse diese Magd! — Sey still, Diana;
Du neidest, hassest nun zum Erstenmal.
O welch ein Fluch muss Liebe seyn, wenn schon
Das Schauspiel fremder Liebe sündig macht!
Doch ist es wirklich Neid? ist's nur ein Sehnen
Nach etwas Unbekanntem? — Gut; ich will
Ihn selbst darüber fragen. — Ihn? o nein! (ab.)"

Die freie Wiedergabe duftet vielleicht nur als wohlriechendes Wasser vom Parfüm der Herzensstimmung, den die Sonettblume des Originals zarter und voller athmet.

Mil veces he advertido en la belleza,
Gracia y entendimiento de Teodoro,
Que á no ser desigual á mi decoro,
Estimara su ingenio y gentileza.
Es el amor comun naturaleza;
Mas yo tengo mi honor por mas tesoro;
Que los respetos de quien soy adoro,
Y aun el pensarlo tengo por bajeza.
La envidia bien sé yo que ha de quedarme;
Que si la suelen dar bienes ajenos,
Bien tengo de que pueda lamentarme
Porque quisiera yo que, por lo menos,
Teodoro fuera mas, para igualarme,
O yo, para igualarle, fuera menos. (Vase.)

Leistung für seine Person und seinen dramatischen Charakter durch eine Liebschaft mit der Zofe entledigt, wodurch er aber wieder nur seine dramatische Selbstständigkeit, die der römische Komödien-Servus bewahrt, preisgiebt, indem er sogar sein individuelles Liebespathos zur Parallelparodie der Leidenschaft seines Herrn schematisirt. Doch zählt dieser Tristan zu denjenigen Dienerrollen in Lope's Komödien, die den knotenschürzenden Servus der römischen Komödie mit dem Gracioso, als Doubletten-Parodie zum Gebieter, in Eine Doppelfigur verbinden. Tristan, jedoch mit überwiegendem Servus-Charakter; ein Vorzug, der ihn als einen der dramatisch betheiligtsten und die Komödie bewegendsten Diener-Gracioso's der spanischen Bühne auszeichnet.

„Liebt Ihr Marcela denn so heiss“ — fragt Tristan seinen Herrn, den Secretär Teodoro — „dass Ihr im Saal der Gräfin mit ihr kosen müsst?“ Aus der Antwort erfahren wir, dass Marcela Teodoro's räthselhafte Schwermuth sich und ihrer Liebe zugute deutet. [1] Gewissensrath, oder Intriguenrath, Tristan merkt schon wie der Haase hüpft, und rathet seinem von problematischster Liebe für Marcela schwärmenden und hinter dem sich selbst vorgemachten blauen Dunste die eigentliche Herzensflamme vor sich selber verbergenden jungen Gebieter, sich mit dem blauen Dunst nicht selbst hinters Licht zu führen, sondern vielmehr mit der eigentlichen Herzensflamme der Gräfin ein Licht aufstecken zu wollen. Das rathet Herrn Braunfels' „Tristan“ [2]; folgerichtig inanbetracht der Pendelschwingungen zwischen Gräfin und Zofe, die auch das Herz von Herrn Braunfels' „Theodor“ ausführt, im Unterschiede von Lope's Teodoro, der im blauen Dunst der Selbsttäuschung, betreffs seiner Liebe

---

1) Die Lösung suchend, hielt Marcela sich
Am Ende selber für des Räthsels Lösung;
Und meinem Schmerze, den sie so gedeutet,
Bot sie sich an als Arzt und Arzenei . . .

2) „Lasst ab von dieser Liebe (zur Marcela), rath ich Euch“ . . .
Und am Schluss der Scene:
„Doch halt; noch ein Recept will ich Euch schenken:
Nehmt Eurem Blick Diana nur zum Ziel!“

für Marcela, noch bis über die Ohren duselt.[1] Da denn nicht minder folgerichtig Lope's Tristan seinen Herrn vor der Zofenliebe warnt, vorerst in Rücksicht auf Teodoro's Secretärstelle bei der Gräfin, die solche Liebelei in ihrem Hause nicht dulden und ihn fortschicken würde.[2] Welches Verhalten das psychologisch richtigere und feinere, wollen wir nicht erst heraustifteln. Jedenfalls lässt Teodoro's ehrliche Selbsttäuschung und unwissentliche Täuschung der armen, ihn vom Herzen liebenden Marcela, seinen ohnehin in ein bedenkliches Hin- und Herschwanken gestellten Charakter minder leichtfertig und unedel inbezug auf Marcela erscheinen, als „Theodor's" gleich anfängliches und halb und halb geständliches Versteckspielen mit seiner wahren und vorgeblichen Liebe; als „Theodor's" Fickelfackel mit seiner wirklichen Herzensflamme unter dem löchrigen Scheffel seiner Scheinliebe für Marcela.

Mittlerweile hat Diana's innerer Kampf ihrem geburts- und hoheitsstolzen Herzen ein verblümtes Liebesgeständniss in Form eines Sonettes abgerungen, das sie dem Teodoro, als für eine Freundin gedichtetes, mit der Bitte überreicht, ihr, da sie von Liebessachen nichts verstehe, ein besseres zu schreiben.[3] Secretär Teodoro leistet der Gebieterin, unter den schmeichelsüssesten Verwahrungen seiner Unzulänglichkeit neben ihrem poetischen Genie, dienstbeflissenst Folge, und bringt ihr das, in einem Nebenzimmer, während Gräfin und Tristan sich gegenseitig inbetreff Teodoro's, auf den Zahn fühlen, von ihm entworfene Sonett-Selam. Es versteht sich von selbst, dass die zwei Parallelsonette ein gegenseitiges Liebesgeständniss so einheitlich darstellen, wie Revers und Avers die numismatische Identität

---

1) En las gracias de Marcela
No hay defetos que pensar,
Yo no la pienso olvidar.

2) Trist. Dejar de amar á Marcela,
Pues la Condesa es mujer
Que si lo llega a saber,
No te ha de valer cautela
Para no perder su casa.

3) aunque yo ignoro
Teodoro, cosas de amor . .

einer Medaille bildet, die als Votivmünze dem wächsernen Herzen irgend einer Heiligen aufgeheftet werden soll. Nachdem ein Jeder das andere Sonett mit dem Blatt vor dem Mund als Sordine gelesen, und die Herzenssprache in diplomatischen Chiffern ausgetauscht, spielt noch eine Weile das „Wort des Liebesräthsels von Mund zu Mund“: ein Turteltauben-Schnäbeln, wobei das Taubenpaar sich ja auch gegenseitig die Schnäbelchen zuhalten und zudrücken und sich dessunbeschadet verständnissinnig küssen. Gräfin und Secretär, jedes behält sein Tauschgedicht. Diana — um dem gräflichen Hochmuthsteufelchen in ihr das letzte Wort der Scene zu lassen, pour sauver l'apparence - Diana will ihr, vielmehr sein, Sonett behalten, um es zu prüfen, bevor sie es zerreisst. „Zerreissen?“ — fragt Teodoro zärtlich betrübt. „Was liegt“ — deutet die Gräfin, sich entfernend, sibyllinisch an — „was liegt daran, dass er (der Brief, el papel) verloren gehe? Kann ja doch Grösseres verloren gehen!“ [1]) Darüber glossirt Teodoro's Monolog und zupft und rupft, wie Faust's Gretchen, an der Sternblume: „liebt mich“ - „liebt mich nicht“ — eine Quart-Columne lang — hütet sich aber das letzte, entscheidende Blumenblättchen auszurupfen, worüber noch so mancher Monolog voll Liebeszweifelkämpfe und so manche zerpflückte und verzettelte Sternblume in die Brüche gehen muss. Und in solches Prellschaukeln seines Herzens zwischen Himmel und Hölle plumpst die treuherzige Marcela mit ihrer freudevollen Neuigkeit mitten hinein! Die Gräfin — strahlt ihr Gesicht — willige in ihre, Marcela's, Vermählung mit ihm, mit Teodoro!. Just beim Monologschluss, im letzten Schaukelsprung begriffen, da gerade stürzt, auf Marcela's jubelhelle Botschaft von der Einwilligung der Gräfin, Teodoro's Herz aus allen Himmeln. „Mich täuschte meine Thorheit“ — klagt sein Aparte — „Schmach, dass ich gewähnt, was sie gesprochen, gelte mir!“ [2]) — Und wirft sich ohne wei-

1) Diana. — aunque bíen sará
Rasgarle
Teod. ¿Rasgarle?
Dian. Sí;
Que no importa que se pierda,
Si se puede perder mas

2) Teod. (ap.) Mi ignorancia me engañó

teres aus der Pfanne, worin er eben im eigenen Fett seiner bangseligen Liebeszweifel geschmort, in die feurigen Kohlen von Marcela's Liebe, an deren wonneglühendem Busen ihn die eintretende Gräfin erblickt. Die Situations- die Scenenfolge allesammt Meisterstriche theatralischer Kunst. Nicht leicht möchte selbst unter Lope's Komödien sich eine zweite finden lassen, wo die Virtuosität im Durcheinanderknüpfen dramatischer Parallelconflicte und Zwischenfälle mit dem Scheine dramatisch-psychologischer Dialektik so genialisch, so überraschend, so täuschend spiele, wie in dieser. Welche Musterkarte von gegenseitig sich balancirenden Zwiespältigkeiten! Der Gräfin Unschlüssigkeitszwiespalt zwischen Familienerbstolz und Liebesleidenschaft; ihres Secretärs Teodoro zwischen einer Pseudoliebe und wirklichen Leidenschaft pendulirender Seelenzustand; wobei noch ausser den erstern, die Irrliebe, sich in eine passive Nothliebe und in eine jeden Augenblick sich des Widerspruchs innewerdende Täuschungsliebe, als ihre Unterabtheilung, spaltet, im schwebenden Gleichgewichte mit dem Herzensschwanken der Gräfin. Und um nach allen Seiten hin das dialektische Parallelspiel der psychologischen Dualität zu wahren: der Zwiespalt in Marcela's Lage, die ein Liebesverhältniss mit Fabio, dem Haushofmeister der Gräfin, um Teodoro's willen aufgegeben, während Fabio sie noch immer treusinnig liebt, so dass Marcela und Fabio in ihrer Beziehung zu einander das Gegenpaar zu dem Verhältniss zwischen Marcela und Teodoro abgiebt, indem letzterer zu Marcela die Stellung einnimmt, die Marcela dem Fabio gegenüber behauptet, und hinwiederum dieser der Marcela mit der Liebestreue anhängt, die sie dem Teodoro aufdrängt! Das von Gräfin Diana verschmähte und in unverbrüchlicher Schicksalsgleichheit mit verzweifelt paralleler Langweiligkeit sich immer wieder anbietende Freierpaar, Conde Federico und Marqués Ricardo, vervollständigt das merkwürdige, mit unübertrefflichem dramatisch-theatralischen Kunstgeschick und Genie, als ein Meisterwerk psychologischer Komödien-Mechanik aufgebaute Schaukelsystem paralleler Herzensbeziehungen und Kämpfe.

¡Que necio pensaba yo!
Que hablaba en mi la Condesa

Aus Teodoro's zwiespältiger Umarmung lässt die angeblich in ihrer hausherrlichen Ehre beleidigte Gräfin[1]) die arme Marcela von deren Dienstgenossin, Dorotea, auf ihr Zimmer bringen und daselbst einschliessen sine ira et studio, wie die Gräfin versichert.[2]) Nun weiht in der letzten Scene des ersten Acts Teodoro die Gräfin Diana, auf ihren Wunsch, in das Geheimniss seiner, trotz Umarmung und Eheversprechen, unverfänglichen Scheinliebe ein, mit einer Klarstellung dieses Verhältnisses, als hätte er es auf geflissentliche Täuschung der armen Zofe angelegt. „Doch die zärtlichen Schmeichelworte" — inquirirt die Gräfin — „reine Lügen! Tausend Lügen auf ein Tröpfchen Wahrheit und das kaum!"[3]) Gräfin dringt auf den Wortlaut. Jetzt gilt's, die Aequilibristik bewundern, mit welcher Teodoro, der einzige Spanier in der Komödie, auf das Doppelseil einer neuen Parallelspannung in Situation und Affectstimmung hinanspringt, und mit welcher Kunstfertigkeit er seine, Marcela gegenüber, vorgebrachte Liebesschmeichelei, der Gräfin insinuirt![4]) Erstaunlich, erstaunlich! In Diana's Rosenöhrchen spalten sich sofort wieder diese auf zwei Adressen lautenden Schmeichelworte: in flüchtige Eifersuchtsanwandlung und heimliche Beziehung der idolisirenden Schmeichelphrasen auf sich selbst; und spalten sich gleichzeitig auch auf Teodoro's Lippen in die

---

1) Teodoro, justo castigo
La deslealtad mereciera
De haber perdido el respeto
A mi casa.

2) No direis que esto es enojo.

3) Vistiendo de mil mentiras
Una verdad, y esa apena.

4) Ich sagt' ihr: Dieser Augen Zwillingspaar,
Sie sind die Sonnen meiner dunklen Welt;
Und dieser Mund, so purpurroth geschwellt,
So himmlisch — —

Teod. — „Esos ojos
(Le dije), esas niñas bellas,
Son luz con que ven los mios
Y los corales y perlas
Desa boca celestial . . ."

Doppelabsicht: die Gräfin auf die Eifersucht zu sondiren, und zugleich mittelst der Sonde in ihr Herz ein Tröpfchen Liebesgeständniss zu flössen. Den Eifersuchtsstich lächelt Diana in Gleichgültigkeit um [1]; die innere Lust, dass ihr die Schmeichelvergötterung gelte, springt flugs in die Mythe von jener Freundin über, für die sie das Sonett von Teodoro hatte schreiben lassen, und die noch immer rathlos geblieben, wie sie, die Freundin, bezüglich des jungen Mannes, sich verhalten soll, der unter ihrem Stande, und für den sie Liebe [2]) fühle ... Kurzum die gegenseitigen Haarspaltereien ihres doppelsinnigen Sichausholens gleiten in ein beabsichtigtes Hinfallen der sich entfernenden Gräfin aus [3]), damit ihr Teodoro, durch Handreichung, aufhelfe. [4]) Aus dienstlicher Ehrerbietung bietet ihr der Secretär die in den Mantelzipfel gewickelte Hand: „Welche zierliche Unart!" — schmält die Gräfin! — „Mit dem Mantel reichst Du mir die Hand?" [5]) Teodoro stammelt Berufung auf seine Dienstesstellung. Sie aber fasst ihn an dieser gerade beim Zipfel, nicht am Mantelzipfel. [6]) Der bedeutsame Wink, das Zittern ihrer Hand in der seinigen,

---

1) „Doch magst Du immer glühn bei ihren Reizen!" ...
Que yo quiero que la quieras ...

2) Para a quella amiga mia
Que ha dias que no sosiega
De amores de un hombre humilde.

3) Ein Situationseffect, dem wir in einer ital. Komödie des Cicognini begegneten, den der Italiener, allem Anschein nach, aus dieser Komödie des Lope in die seinige verpflanzte (Gesch. d. Dram. V. S. 707 ff.).

4) Diana. — ¡Ay Dios!
Caí ¿Que me miras? Llega,
Dame la mano.

5) Diana. ¡Que graciosa groseria!
¡Que con la capa la ofrescas!

6) — Ein Secretär,
— Sein Name zeigt es schon, — kennt seines Herrn
Geheimnisse, und muss geheim sie halten;
Das heisst: Lass es geheim sein, dass ich hier
Gefallen, wenn Du Dich erheben willst. (ab.)

Que agora eres secretario;
Con que te he dicho que tengas
Secreta aquesta caida,
Si leventarte deseas. (vase.)

der Wangen rosiges Erglühen und mehr solcher Selbstverräthereien des Herzens — Teodoro ventilirt das Alles im monologischen Schluss-Sonett des Actes und wirft dabei sein Herz, wie eine heisse Kastanie, aus einer Hand in die andere, und fasst sich endlich ein Herz, aber bis auf Weiteres nur so weit, um jede Rücksicht auf die arme Marcela in den Wind zu schlagen [1], was sich mit der Ehre eines spanischen Liebesritters sehr gut verträgt und sie so wenig, wie eine Parallellinie die andere, berührt.

Der zweite Act spinnt die Antithesen zwischen Gräfin, Zofe und Secretär munter fort, mehr in verstärkten als gesteigerten Spannungen und in wechselnden Nebensprüngen, wovon wir, nach der umständlichen Zergliederung des ersten Actes, nur die Hauptspitzen andeuten dürfen. Im Seligkeitsschwindel seiner Liebeshoffnung zerreisst Teodoro Marcela's von Tristan ihm überbrachtes, liebevoll zärtliches Briefchen ohne es zu lesen, schaudernd ob der Aufschrift: „An Teodoro, meinen Gatten.“ [2]) Marcela findet die Stücke am Boden liegen und vernimmt von Teodoro: Mit ihrem Brief zerriss er auch sein Verhältniss zu ihr, und — Gott befohlen! [3]) Diese Unwürdigkeit muss noch Marcela's schnellversuchtes Wiederanknüpfen mit Fabio bemänteln, wodurch Beide, Marcela und Teodoro, für unsere Sympathien abgethan sind! Schade um Marcela, die so rührend anmuthig angelegt schien. Jetzt hat sich ihr Blättlein so gewendet, dass am duftigen, von Teodoro's rauhem Hauch zerknitterten Röschen nur der Dorn festsitzt, der Dorn, der die Aermste in der Gräfin Auge bleibt [4]) — der Gräfin, die ihrem Kammermädchen, Anarda, ihre Leidenschaft für einen Menschen niedrigen Standes bekennt,

1) Mas dejar á Marcela es caso injusto;
Que las mujeres no es razon que esperen
De nuestra obligacion tanto disgusto.
Peró si ellas nos dejan, cuando quieren
Por cualquiera interes ó nuevo gusto,
Mueran tambien como los hombres mueren.

2) ¿Marido? ¡Que necio enfado!

3) Marcela, queda con Dios.

4) Diana. — no hay disgusto que sea
Para mi mayor agora.

entschlossen, ihre Standesehre gegen diese Leidenschaft zu wahren.[1] Die plötzliche Enthüllung ihres Herzens vor der Zofe; der ebenso plötzliche Vorsatz, ihre Standesehre als Löschhütchen auf ihre Liebe zu stülpen, oder diese unter den Löscheimer ihrer Standesehre zu stellen — reime diese Frauenherzenspsychologie mit dem Verhalten der Gräfin im ersten Act zusammen, wer reimen mag — unser sichbescheidendes Urtheil vermag aus solcher Umschlagspsychologie eines in Hoheitsstolz sich gleichsam vor sich selbst verhüllenden Frauenherzens sich nur den Vers zu machen, dass der zweite Act an dem ersten eben auch nur so hinläuft, wie eine Parallellinie an der andern, ohne an eine Kreuzung oder Verschränkung mit ihm entfernt zu denken. Es müsste denn der unmittelbar darauf folgende Auftrag der Gräfin an Teodoro einen solchen Rückgriff in den ersten Act bedeuten; der Auftrag: dem Marqués Ricardo, dessen Taille, auf Befragen der Gräfin, Teodoro vor der des Conde Federico den Vorzug giebt — den Marqués ihre auf ihn gefallene Wahl zu ihrem Gatten anzukündigen.[2] Verblüfft weiss sich Teodoro's Monolog aus dieser plötzlichen Umwandlung, diesem psychologischen Umschlag in Gräfin Diana eben so wenig einen Vers zu machen, wie Unsereins.[3] Kommst du mir so, so komm' ich dir so; stülpst du dich mir nichts dir nichts, wie ein Handschuh, um, so kehr' ich mich, dir nichts mir nichts, wie ein Strumpf oder eine Nachtmütze um; so kehr' ich — wie der Hund, gleichviel ob des Gärtners oder eines Andern Hund, zu seinem vomissement — kehr' ich zu meinem lieben Marcelchen zurück.[4] Die Rückkehrscene zwischen Teodoro und Marcela erschien dessunge-

---

1) — es hombre
Que puede infamar mi honor . . .
— — — Yo quiero
No querer.

2) Diana. ¿Tiene el Marqués mejor talle
Que mi primo?
Teod. Sí señora.
Diana. Pues elijo al Marqués: parte,
Y pídele las albricias.

3) Hai mudanza tan notable?

4) Queramos nuestra Marcela

achtet dem grössten französischen Komödiendichter werth und würdig, dass er sie, zugunsten einer ähnlichen Situation, nachahmte[1]), aber ohne an den Hund zu erinnern, qui retoure à son vomissement. Wie schon im ersten Act die trauliche Umarmung, beschleicht Gräfin Diana auch diese Versöhnungsscene im zweiten, nur dahin modificirt, dass sie diese in Begleitung ihrer Steigreifs-Vertrauten, Anarda, belauscht, und hinter beiden die unsichtbare Hauskoboldin der spanischen Komödie, ihr Aschenputtel, die Eifersucht, mit ihrem Blasebälglein daherhuscht, das auch schon, der Gräfin im Rücken, arbeitet und pustet.[2]) Ueber die zwischen Marcela und Teodoro von Tristan zuwege gebrachte Versöhnung kommt das Gebläse der Koboldin so in's Schnaufen, dass Gräfin Diana in Einem Athem glüht und friert und dies der Anarda im Vertrauen bekennt.[3]) Tristan erblickt die Gräfin zuerst und entflieht vor dem hereinbrechenden, vom Blasebalg angefachten Donnerwetter[4]), das sich in einem Brief entladet, den die Gräfin dem im tiefsten Herzen erbebenden Secretär[5]) dictirt. Teodoro schreibt knieend[6]) — eine Vorübung zum Hinknieen beim Kopfabschlagen, das er erwartet.[7]) Der Brief ist kurz, und scharf wie ein Beil: „Wenn

1) Tartuffe, Acte II. Sc. 3.

2) Diana (ap.)
Amor con celos despierta.

3) Anarda (ap.)
— me hielo, me quemo.

4) Tristan (ap.)
El cielo a tronar comienza:
No pienso á guardar los rayos. (vase.)

5) Teodoro (ap.)
Todo el corazon me tiembla.

6) Auch diese Scene und Situation hat Cicognini nachgeahmt. (Gesch. d. Dram. a. a. O. S. 713.)

7) Teodoro (ap.)
No me agrada este favor . . .
Que quien honra las rodillas
Costar quiere la cabeza.

„Die Gunst missfällt mir . . .
Und wer die Kniee ehrt, will an den Kopf."

Die Gräfin hatte ihm von Anarda einen Polster unter das Knie legen lassen.

eine vornehme Dame sich einem Niedriggestellten erklärt hat, ist es unverzeihlich von ihm, sich mit einer Anderen in ein trauliches Gespräch einzulassen; wer aber sein Glück nicht zu schätzen weiss, bleibt sein lebelang ein Thor." [1]. Teodoro hat den Brief gefaltet und fragt nach der Adresse: „Setze die Deinige; der Brief ist für Dich" [2]) — und geht mit Anarda ab, die nicht nur die Scene voll Erstaunen verfolgte, die auch noch der Gebieterin in's Gesicht sagte: „Du liebst!" — „Und das merkst Du jetzt erst?" höhnt sie die Gräfin an. — „Doch Wen?" „Die Steine — dummes Geschöpf! — erzählen sich davon, und Du fragst noch?" Die Aufschrift, die sie nach diesen Worten den Secretär auf's Briefchen setzen hiess, schreit der Anarda in's Ohr, was die Steine im Hause murmeln. [3] Nur Teodoro rollt noch, allein gelassen, den Brief zum Ohrtrichter und schiebt ihn in die Gehöröffnung, um zu lauschen, was die Steine murmeln und kann's noch immer nicht recht verstehen. [4]) So viel hat er indessen durch den Ohrtrichter verstanden, um mit gutem Gewissen seinem Marcelchen, das ihn aufgesucht, sogleich wieder den Laufpass zu geben, und ihr eine glückliche Ehe mit Fabio zu wünschen, wonach er sich empfiehlt. Mit dem Ball treibt der

---

1) „Quando una mujer principal se ha declarado con un hombre humilde, es lo mucho el término de volver à hablar con otra; mas quien no estima su fortuna, quédese para necio."

2) Pon, Teodoro, para tí.

3) Anarda. Pues á quien tienes amor?
Diana. ¿Aun no le conoces, bestia?
Pues yo dé que le murmuran
De mi casa hasta las piedras.

4) Teod. ¡Hay confusion tan extraña!
¡Que aquesta mujer me quiera
Con pausas, como sangría,
Y que tenga intercadencias
El polso de amor tan grandes!

„Höchst seltsam, unbegreiflich! Dieses Weib
Liebt mich; doch ihre Liebe kommt und geht
Stossweise, wie beim Aderlass das Blut
Bald springt, bald wieder ausbleibt. Warum zeigt
Der Puls der Liebe so viel Stockungen?
Nie werd' ich sie verstehn."

Schlägel kein muthwilligeres Spiel, als dieser Secretär mit dem bald zu- bald abgeschlagenen Herzen des unglücklichen, von des „Gärtners Hunde"-Komödie so grausam misshandelten Mädchens. Sprachlos nachstarrend dem spanischen Rohrprellstock, presst sie ihr seufzervolles Herz in den witzigen Vergleich des Teodoro mit einem Schöpfeimer aus, den die Gunst der Gräfin füllt, wenn er nieder- und ihn leert, wenn er emporsteigt.[1] Dass er den Doppeleimer an der Welle spielt, das weiss selbst Lope's Komödie nicht, desto mehr wissen die Steine in unserem Hause davon zu erzählen. Wie Teodoro die Marcela, so kurz fertigt Gräfin Diana in der nächsten Scene den von ihr durch Teodoro zu ihrem Gatten erkornen Marqués ab, der wieder bereichert um einen Korb mehr zu den vielen von der ihn heimschickenden Gräfin ihm aufgeladenen leeren Körben, so stillvergnügt abtrollt, wie ein vom Gemüsemarkt heimkehrender Esel. Und das Ballspiel, das Teodoro mit Marcela's, Marcela mit Fabio's Herzen angestellt, das führen in der nächstfolgenden Scene zum so und so vielten Male Teodoro und Gräfin Diana zusammen aus, trotz Brief, Kniepolster und murmelnden Steinen. Sie werfen sich einander die Herzen zu und zurück. Teodoro zuerst, der sich den „Thoren", womit der Gräfin Brief an ihn schliesst, hinter das schwerhörige Ohr geschrieben, und ihr nun strammweg erklärt, dass er sie liebe.[2] „Lieben?" — schlägt die mit Ahnenschild und Stammbaum bewaffnete Gräfin den Ball zurück — „Lieben?" — ja wie der Diener die Herrin allerunterthänigst zu lieben verpflichtet ist. Der schwerhörige Secretär versteht wieder nicht.[3] „Was ist da nicht zu verstehen?" — giebt die Gräfin zurück. „Von einer Dame meines Ranges muss ein Mann gemeinen Standes, wie Du, die geringste Gunst als Glück und Ehrenschmuck für's

1) Que él está como arcaduz,
Que cuando baja, le llena
Del agua de su favor,
Y quando sube, le mengua.

2) — ya soy colpado
— — — de necio . . .
Y así, á decir me resuelvo
Que te quiero.

3) Ese lenguaje no entiendo.

ganze Leben schätzen und preisen.“ [1]) Diesen Wink mit dem Stammbaum als Zaunpfahl versteht er [2]), aber krumm, und sieht sich gemüssigt, der Gräfin in aller Ehrfurcht und Unterthänigkeit, aber rundweg zu erklären: sie sey verrückt, wenn auch nur stellenweis und mit lichten Intervallen. [3]) Sie schleudere ihn, ärger als das stärkste Wechselfieber, zwischen Eis und Gluth hin und her. Sie gleiche, mit Verlaub vor Ihro Gnaden, dem „Hund des Gärtners“, auf den die Komödie getauft ist, welcher Hund selbst nicht frisst, aber auch keinen andern fressen lässt. [4]) Sie möchte ihm doch mindestens sein Marcelchen gönnen — „Jede Andere, nur die nicht“ — fährt die Gräfin auf, prasselnd und sprühend, wie die Eifersuchtsflamme in Person. Nach der Marcela kräht kein Hahn! [5]) — „Wie, kein Hahn? wenn ich sie liebe

---

1) Que de una mujer, Teodoro,
Tan principal, y mas siendo
Tús meritos tan humildes,
Basta un favor muy pequeño
Para que toda la vida
Vivas honrado y contento.

2) „O nun versteh' ich Euch!“

3) Teod. Cierto que vuseñoria
(Perdóneme si me atrevo)
Tiene en el juicio á veces
Que no en el entendimiento,
Mil lucidos intervalos.

4) Mas vienele bien el cuento
Del perro del hortelano . . .
Pues coma ó deje comer.

Wiederholt in seiner Folgescene mit Tristan, vom kunstverständigen Bearbeiter und Nachbildner der Komödie aber, die diesen Hund im Titelwappen führt, dem Tristan in den Mund gelegt, und colorirt mit den schönsten Parabelfarben:

Tristan. „Just wie des Gärtners Hund, der eine Ziege
Vom Kohlstrunk wegjagt; und da sie ihn bat:
„Friss, oder lass mich fressen!“ rief er barsch;
„Ich kann ihn nicht, Du sollst ihn nicht geniessen!“

Teodoro. — naturalmente
Es del hortelano el perro.
Ni come ni comer deja.

5) Que me case con Marcela . . .
Diana. Eso no

und sie mich liebt — sie anbete?" Klatsch! hat er den Blasebalg im Gesicht, den der Gräfin ihr unsichtbarer Aschenputtel in die Hand gespielt. Piffpaff! auf beide Backen, wie sie Juno der Venus nicht schallender versetzte, und so maulschellen-majestätisch wie Juno — in der einen Hand den Stammbaum, in der andern den Blasebalg und Funken speiend, wie die von ihren Windschläuchen bearbeitete Schmiedeesse. „Schuft, infamer![1]) Umbringen lass' ich Dich auf der Stelle!" — „Was beginnen Euer Gnaden?" — „Was ich beginne? Das beginn ich: Piffpaff! Du Schmutzfink! Pitschpatsch! Du grober Tölpel!"[2]) Schallt und klappt es, wie auf französisch Backpfeife und Blasebalg in das nämliche Wort, „Soufflet", zusammenklappen.

Hierzu kommt — bewundert die komischen Kraft, womit die neue Situationsincidenz einschlägt! — kommt des Marqués Ricardo Parallelfreier um seines „Mühmchens", der Gräfin Hand, kommt Conde Federico. Seine halbe Grafschaft gäbe er um ein Tröpfchen des Blutes, das er aus des Secretärs gemaulschellter Nase sickern sieht und betroffen-neidisch anglotzt. Eine Ohrfeige — sey's auch in Gestalt einer Nasenfeige, von heisser, erstrebter und umworbener Hand versetzt, o süsseste der Feigen! O um den beglückendsten der Backenstreiche! O um die alsbald zur bräutlich gereichten Hand sich entfaltende Handschlagsknospe! O um der Mitgift und des Gatten-beseligenden Mahlschatzes holde Vorboten- und Herold-Dachtel! — glotzt der gräfliche Freier und Vetter noch immer, offenen Mundes vor leckerer Begier nach solchem Nasenschneller von glühend ersehnter Hand. „Ein kleiner Aerger" — erklärt Mühmchen Diana dem neidverblüfften Vetter — „ein kleiner Aerger, wie das zwi-

---

Que Marcela no ha de ser . . .
-- Que an Marcela
No hay remedio.

1) Diana. ¡Picaro, infame!
Haré yo que os maten lugo
Estos bofetones.

2) Teod. Que hace vuseñoria?
Dian. Daros, por sucio y grosero
Estos bofetones.

schen Herrn und Dienern öfters vorkommt."[1] Basta! — Mit der Auskunft ist des Conde Freierbesuch abgefunden, dessen feiner Riecher aber sogleich herausgeschnüffelt hat, was hinter dem „kleinen" nasenblütigen „Aerger" steckt. „Mich bedünkt" — giebt er dem Fabio, nachdem die Gräfin sich entfernt hat, zu verstehen — „mich bedünkt, dass hinter diesem Aerger ein Geheimniss verborgen liegt"[2], lässt der sein Original noch überfeinernde deutsche Nachbildner den Conde Federico tifteln und nüsseln, höfisch zart und des Conde Abgangsbemerkung vertuschend: „Sein (Teodoro's) Schnupftuch ist voll Blut."[3] Das Capital aber, das Teodoro aus diesem Schnupftuch und aus diesem Blute schlägt! Erstens, die in einem monologischen Sonett ausgesprochene, nunmehr unbeirrbare, mit seinem Blut besiegelte Ueberzeugung: dass ihn die Gräfin liebt.[4] Ein Schlag in's Gesicht von Frauenhand ist die beste Handfeste und das sicherste Liebespfand, und gar ein Schlag voll Nasenblut: Grafenkron und Rittergut. Diana's hastige Wiederkehr, ihre zärtlich beherzte Anfrage um Teodoro's und seiner Backe Befinden, ihr dringendes Verlangen nach seinem Taschentuch[5]: ihre Grundangabe auf Teodoro's „Wozu?" — „Weil das Blut ich liebe"[6]) — es brauchte gar nicht des vom deutschen Nachformer in Parenthese angeschnörkelten Verschönerungszuges („küsst heimlich das Tuch"), es braucht dessen gar nicht, um die binnen wenigen Augenblicken hochaufgelaufenen Zinsen zu berechnen, die Teodoro

1) — enojos que pasan
Entre criados y dueños

2) Yo sospecho
Que en estos disgustos hay
Algunos gustos secretos.

Ich argwöhne:
Hinter dieses Aergers Unlust
Liegt geheime Lust verborgen.

3) Bañóle de sangre el lienzo.

4) Si aquesto no es amor ¿que nombre quieres,
Amor, que tengan desatinos táles? . . .

5) ¿Adonde tienes el lienzo?

6) Teod. ¿Para que?
Dián. Para que este sangre quiero.

sofort zum Capital in geschlagenem und geprägtem Ohrfeigengolde schlägt; — die zweitausend escudos ungerechnet, die ihm die Gräfin, auf Abschlag seines Mahlschatzes und ihrer Mitgift, vom Haushofmeister [1]) auszahlen lässt, und ohne ihr „Dazu" auf Teodoro's „Wozu?" in Anschlag zu bringen: nämlich „zu Taschentüchern." [2]) Zweitausend spanische Thaler zu Schnupftüchern — o des Blutgelds! o der Goldgrube von rentabler Nase! „Um den Preis" — meint Tristan im Anhängselscenchen zum zweiten Act — „kannst Du Dir ja stärkere vier Backpfeifen alle Nasenlang von ihr ausbitten." [3]) Zuletzt muss noch das Scenenendchen sein spitzes, den Komödientitel bestichelndes Epigrammenstachelchen durch Teodoro's Mund hervorschieben. Der Stachelvers besagt: „Nun des Gärtners Hund gebissen hat, fängt er zu wedeln an." [4]) In Lope's Act-Restchen kommt Teodoro auf den Hund — des Gärtners zurück; in seines Verschönerers und den 'Perro del Hortelano' hofbühnengerechtleckenden Verfeinerers Schlussanhängsel ist Tristan derjenige, welcher des Gärtners Hund beissen und wedeln lässt; nicht ohne sinnreiche Hinzielung auf jenes andere hundebetreffliche Sprüchwort: „Komm' ich über den Schweif, so komm' ich auch über den Hund" — eine Zuversicht, die Lope's kunstgewandter Abschleifer mit feinem Verständniss nur den Tristan eben, die eigentliche dramatische Triebfeder der Komödie, aussprechen lassen durfte; den Tristan, der nicht blos sich und seinem Herrn sammt dem übrigen Personal, der auch der Komödie selber über ihren Titel hinweghilft, über den Schweif und über den Hund, wie der letzte, der dritte Act zeigen wird; ja worauf der deutsche „Theodor", den spanischen Teodoro überbietend, in seinem Abschlussseufzer zum zweiten Act hinausweist, welcher Seufzer als Klageecho seines noch immer

1) — á quien agora
Mandé que te dien luego
Dos mil escudos, Teodoro.

2) Teod. ¿Para qué?
Dian. Para hacer lienzos.

3) Trist. Bien puedes tomar al precio
Otros cuatro bofetones.

4) No anda mal agora el perro
Pues despues que muerde, halaga.

sich hin- und herschaukelnden Zweifels und Widerstreits, thatunschlüssig, verhallt:

„Dass Du (Tristan) den blöden Spass nicht lassen kannst,
Wenn ängstlich in mir streiten Lust und Qual!
O Himmel gieb, dass diese Zweifel enden.“

Den „blöden Spass“ vorläufig noch in petto behaltend, denkt Tristan im Stillen: Ei du blöder Zweifler! Du sammt Komödie, Titel und Zubehör, ihr alle stündet noch auf demselben Fleck, trotz eurem ewigen Widerstreit zwischen Lust und Qual, trotz euren, wie parallel an parallelen Stricken hängende Uhrgewichte, immer wieder aufgewundenen und abgelaufenen Herzenszwiespälten, ja, trotz eurer von der französischen Poetik — die das Dogma der spanischen Komödie, wie so Vieles abgefugst — als die Seele dramatischer Bewegung gepriesenen und eingeschärften Herzenskämpfe, „combats de coeur“ genannt — Alle stündet ihr noch auf demselben Fleck ohne meinen „Spass“, den ich mir für den letzten Act aufspare, und der allein euren Zweifeln, euren combats de coeur und eurer Komödie ein Ende macht.

Des Spasses Hauptspass ist nun aber, dass Tristan, um ein Ausgangsferment von dramatischer Handlung, um eine komische Katastrophe in die Komödie zu bringen, um diesen Gährungs- und Klärungstropfen von Fabelentwickelung, um dieses Stückchen Sauerteig von letztgültiger Entscheidung und die dramatischen Ursachsmomente zusammenfassender Schlusswirkung in die Conflicte zu werfen — dass Tristan dieses Handlungsferment, dieses Stückchen Sauerteig von dramatischer Fabel der italienischen Komödie entraffen muss! So unfruchtbar sind blosse Affectspiele, Seelenzwiespälte, innere Widerstreite, sind noch so bewegte an Contrastsituationen, Wandlungen und Stimmungsumsprüngen noch so reiche Herzenskämpfe, und sind die noch so leidenschaftlichen, mit noch so phychologischer Dialektik und feinmeisterlicher Kunst gegeneinander abgewogenen combats de coeur — so unfruchtbar sind sie an wahrhaft dramatischem Leben, an dramatischer Triebkraft und Fortentwickelung zu einer aus den Conflicten selbst, als Reflexen der Fabelmomente, mit poetischer Nothwendigkeit entspringenden Katastrophe und Genugthuung! Die conditio sine qua non zu solcher das ganze Stück durchwal-

lenden Schlusswirkung ist eben: die von der philosophischen Poetik postulirte dramatische Fabel; ist ein äusserer, aber, wohlgemerkt! dramatisch durchgeistigter, d. h. mit den inneren Herzensconflicten und Leidenschaften innig verwebter Vorgang, ohne welchen die heftigste Gemüthserregung, die stärkste Leidenschaft, das stürmischste Herz wie der im heissen Sande, und je heisser desto vergeblicher sich abkeuchende und desto kläglicher sich todtzappelnde Fisch. Natur und Kunst, äusseres und inneres Leben — wo diese Wechselwirkung und Ineinanderspiegelung fehlt, kommt nichts Gescheidtes zustande, am allerwenigsten im Drama, dem vorzugsweis kunstidealen Abbilde jener aus anfüglicher Gegenwirkung that-dialektisch sich vollziehenden Ineinsgestaltung. Das Naturmoment im Drama vertritt aber die thatsächliche Fabel eben, die in Handlung gesetzten und nur als solche zur Erscheinung kommenden, als kunstwirkliche Naturerscheinung sich offenbarenden Affecte, Leidenschaften, seelenaufrührerischen, aus tiefstem Lebensgrunde hervorgebrochenen Gemüthsstürme, gleichviel ob von geschichtlichen oder gesellschaftlichen, komischen oder tragischen Motiven aufgeregt; ob in majorem gloriam welthistorischer Ideen und Cultur-Ideale, oder häuslicher Gesittungsläuterung des Familienlebens durchgekämpft.

Darum Lob und Preis Dir, wackerer Tristan! für den kühnen Griff in die italienische Findlingskomödie, behufs eines Schlussmotives wenigstens, in Ermangelung einer durchgängigen Fabel und einer in den ersten zwei Acten vorbereiteten Katastrophe. Preis und Ehre Deinem herzhaften Griff, zu welchem Dich ja schon der Boden, wo Dein improvisirter Austrags-Anschlag gedeiht, der italienische Grund und Boden, der Schauplatz der Komödie, Neapel, eignet und berechtigt. So stehst Du denn als regelrechter „Armenier“ vor Diana's ehrenfestem Oheim Conde Ludovico, dem ein Söhnchen im Kindesalter von türkischen Piraten geraubt worden, wie Du zu dem Behufe erkundet, als Dir plötzlich im dritten Act, wo Dir und der rathlosen Komödie die Katastrophe bereits auf die Nägel brannte, der anschlägige Einfall kam, Deinen jungen Gebieter, Teodoro, zur Ebenbürtigkeit mit Gräfin Diana, durch ein aus dem Aermel geschütteltes Märchen zu lügen und zu trügen, da das Liebespaar, Diana und Teodoro, unbekümmert um alles, was

zwischen ihnen in den ersten zwei Acten vorgefallen, und selbst der einzigen zur Noth dramatischen Fortschrittsbedingung in diesen zwei Acten: der gegenseitigen Liebesgewissheit nach so vielen Ab- und Rückschwüngen, ganz und gar vergessend — da das Liebespaar doch wieder, und gleich in der ersten Scene des dritten Acts, auseinanderschlägt: Teodoro, indem er aus heiler Haut von der Gräfin die Erlaubniss, nach Spanien zurückzukehren, erbittet [1], und die Gräfin, mit thränenvollem Rückblick auf die, als flammendsten Liebesbeweis seiner Wange aufgeglühte Ohrfeige, ihm Glück auf den Weg wünscht, und mit dem Reisesegen zugleich ein Reisegeld von 6000 spanischen Thalern anweist: Seine Abreise käme ihr gelegen, da ihr Vetter und Freier, Federico, seit jener Ohrfeige sich eifersüchtig gegen sie gebärde, was der Hoheit ihres Standes nicht genehm seyn könne. Drum zieh' hin; „giebst Du auch Wasser meinen Augen, so giebst Du durch Deine Entfernung doch Ehre meinem Hause.“ [2] Und wiederholt dem wieder Eingetretenen auf seine Anfrage, ob er noch heute abreisen könne, dringend: Zieh' ab! mach' mir das Herz nicht schwer, damit es im Balanciren mit meiner Standesehre nicht durch Ueberwucht deren Wagschale emporschnelle. Geh' nach Spanien, Trauter! mach', dass Du fortkommst! [3] Sie sagt das in zierlichem Spanisch, feiner, schmelzender, und lässt das Zünglein an der Schaukelwaage noch eine Weile hin- und herspielen — Sinn und Meinung der Situation aber entsprechen genau unserer Wiedergabe, und wenn diese pa-

1) — te pido
Licencia para irme á España.

2) Y aunque des agua á mis ojos,
Honra a mi casa darás.
Que deste aquel bofetan
Federico me ha tratado
Como celoso, y me ha dado
Para dejarte ocasion.
Véte á España; que yo haré
Que te den seis mil escudos.

3) Pero vete; que el amor
Lucha con un noble honor . .
Vete, Teodoro, de aquí . .

rodistisch klingt, so ist die Paradie doch nur der Wiederhall des innern Gehaltes der Scene und der Gesinnung. Die unfreiwillige Parodie wird noch auffälliger und anstössiger durch Teodoro's muthmaasslichen Beweggrund zur Abreise: Furcht nämlich, Furcht vor dem Freiergespann am Werbe-Karren voll erhaltener Körbe; Furcht vor Marqués Ricardo und Conde Federico — blosse Furcht vor deren bis zum Meuchelmorde gediehenen Nachstellungen, wie er durch Tristan erfahren, den die zwei Nebenbuhler, getäuscht von seiner Armenier-Maske, zur Ermordung des Teodoro geworben.[1] Wie üppig die Pilze der Stegreifs-Motive aus dem Boden des dritten Actes vor unseren Augen emporschiessen! Einer dieser Schwämme sitzt an Conde Ludovico's Stammbaum, im schönsten Purpur der brennenden Liebe prangend, die Conde Ludovico eben nur rasch im dritten Act, für Diana's Secretär, Teodoro, gefasst. Der ganze Schwamm Stegreifspilze schiesst nun in den Riesenpilz des vom Armenier Tristan aus der Luft gegriffenen Märchens auf: dass nämlich Teodoro des Conde Ludovico von Piraten geraubter Sohn ist, welcher Sohn ebenfalls ad hoc 'Teodoro' hiess; dass sein, des Armeniers, Vater, den Knaben den Seeräubern abgekauft, ihn erzogen — dass er, der Armenier, den Geraubten, in den Strassen von Neapel, hoch zu Ross, habe paradiren sehen und ihn sogleich erkannte — kurz, einer von den Findlingspilzen, an denen wir uns in der lateinisch-italienischen Komödie, wo sie perennirten, Cholerasymptome gegessen, den aber Conde Ludovico, wie der leckerste Champignon-Schwelger, als schmackhaften Blätterpilz, Agaricus deliciosus, mit Stumpf und Stiel verschlingt und gleich auch vor Vaterwonne den Armenier mitfressen möchte.[2] Und läufst Du nicht, frisst Du nicht, Hals über

1) In Marcela's unmittelbar nach Teodoro's Abschiedsscene mit der Gräfin folgender Parallelscene, worin auch sie ihren Abschied von der Gebieterin wünscht, giebt Marcela den Grund von Teodoro's Abreise mit klaren Worten an: „Furcht vor Gefahr":

Dicen que se parte hoy,
Por peligros que recela,
Teodoro, á España.

2) Dame mil veces tus brazos;
Que el alma con sus potencias

Kopf zu seiner Nichte, Diana, die inzwischen dem Teodoro das Ränzel hat schnüren und mit allerlei köstlicher Reisezehrung, Geld, Wäsche, Kleidungsstücken, vollpacken helfen, die feinen Perlchen, ihre dem Ahnenstolz heimlich entrungenen Abschiedsthränlein, ungerechnet. Freudetrunken wirft Conde Ludovico seine Findlingsbombe dazwischen, die, gleich der Pistole des Taschenspielers, zwei Trauringe dem Liebespaar an die Goldfinger knallt. Wer sich aber trotztem wieder in seinen Zwiespaltskampf zurückstürzt, ist Teodoro; in seinen schönsten, wie beim Preisringen, als sehenswürdigstes Kraftstück zuletzt producirten Ringkampf zwischen Liebe im Allgemeinen und Wahrheitsliebe im Besondern, bis letztere, angesichts der Gräfin Braut, die Liebe niederringt und unterkriegt. In dem entscheidenden Augenblick stellt Teodoro, mit der nun hochbeglückten, ob seiner Ebenbürtigkeit jubelseligen Braut, unter vier Augen, die ganze Komödie durch Enthüllung von Tristan's Lug und Trug in Frage: Sein Ehrgefühl, der Adel seiner Denkungsart, widerstrebe solcher Täuschung. Ihm gelte Wahrheit über Alles — wie sein Verhalten gegen Marcela bewiesen — er müsse daher auf seine Bitte um Erlaubniss, nach Spanien abreisen zu dürfen, zurückkommen.[1] Fürwahr, schöne herrliche, ihn solchen Glückes würdigende, und zur Ebenbürtigkeit mit der fürstlichen Geliebten zweifellos adelnde Selbstentsagung! die aber leider nur Teodoro's unmännlicher, durch das ganze Stück von Eigenliebe, herzlosem Wankelmuth hin- und hergezerrter Charakter in's Gesicht schlägt, ehrenrühriger und beschämender, als der ihm von der Gräfin versetzte Gesichtsschlag, den er sich durch ein Geldgeschenk versüssen liess. Doch auch wieder ein Entsagungsentschluss, dem an innerer Haltlosigkeit und trügerischem Gesinnungsscheinadel nur das Festhalten der Gräfin an seiner auch erlogenen Eben-

---

1) Que es verdadera tu historia
en su regocijo muestran.
Mi nobleza natural
Que te engañe no me deja,
Porque soy naturalmente
Hombre que verdad profesa,
Con esto, por ir a España
Vuelvo a pedirte licencia.

bürtigkeit gleichkommt. Kein Festhalten aus frauenhaft hochherziger Anerkenntniss eines solchen, vom edelsten Männerstolz und Ehrgefühl der Liebe abgerungenen Opfers, wie etwa Minna von Barnhelm sich einem Tellheim in die Arme wirft — nicht von ähnlichem, sittlich hohem, heroisch weiblichem Seelenverwandtschafts- und inneren Adels Ebenbürtigkeitsgefühle bewältigt und hingerissen, kann Gräfin Diana nun und nimmer von Teodoro lassen: ihre Leidenschaft für den Secretär lässt nur darum nicht locker, weil dieselbe jetzt in der Lage ist, sich mit Teodoro's dreist erlogener, aber von Oheim, Familie, von aller Welt für ächt erkannter Ebenbürtigkeit abfinden zu können, und den Schein ihrer Geburts- und Adelsehre doch vor der Welt jedenfalls zu retten und gesühnt zu wissen. Das Auskunftsmittel, die Niedrigkeit seiner Geburt zu verdecken, komme ihr erwünscht und gelegen. Er müsse ihr Mann werden, und damit Tristan, der Einzige, der um das Geheimniss weiss, nicht plaudere, wird sie ihn noch diese Nacht im Schlafe festnehmen und in den Brunnen werfen lassen. [1]) „Dabei müsst' auch ich seyn!" schiebt Tristan den Kopf aus seinem Versteck vor, wo er Alles ad hoc behorcht hat. Zum Glücke steht die letzte Scene vor der Thür, die vorgeschriebene Aufbruchsstunde ansagend. Sie fährt mit einer Prachtkalesche vor, deren mit der Grafenkrone geschmückten Kutschenschlag der vaterfreudige Conde Ludovico, neben ihm die beiden den Familienjubel theilenden Exfreier, Marqués Ricardo und Conde Federico, und umgeben von seiner ganzen Dienerschaft, dem wiedergefundenen Sohne öffnet, um ihn in's väterliche Haus, an die Stätte seiner Geburt zu führen, doppelt beglückt durch die Erklärung der Gräfin, seiner Nichte, dass sie Teodoro's Gattin [2]), infolge dessen der Conde zwei Kinder,

---

1) Yo he de sasar contigo;
Y porque Tristan no pueda
Decir aqueste secreto,
Hoy haré que cuando duerme,
En ese pozo de casa
Le sepulten.

2) Ludov. Dos hijos saco de aquí,
Si vine por uno.

Nichte und Sohn, in sein Haus bringe, ohne die leiseste Ahnung, dass er deren zwei in dem einen Teodoro heimführt. Ja, zwei regelrechte Parallelsöhne in dem Einen Teodoro: der Eine, für den er Teodoro jetzt hält; der zweite, als den sich, eintretenden Falles, Teodoro aus dem Pseudo-Findling über kurz oder lang zu einem wirklichen Findlingssohne herausschälen könnte, behufs welcher Eventualität Teodoro denn auch in einem der Gräfin unter vier Augen so mannhaftedel und wahrheitsbeflissen abgelegten Entsagungsgeständnisse die seine Geburt betreffende Frage offen gelassen. In jenem Bekenntniss warf er bloss hin: „Ich kannte nie meinen Vater“ [1], kein Wort weiter über seine Herkunft hinzufügend. Heisst das nun nicht, die Möglichkeit einer Findlingschaft unter den Fuss geben? Hiezu sein Name 'Teodoro', berührtermaassen, auch der Name von Conde Ludovico's geraubtem Söhnlein. Ferner des Conde sonst völlig unerklärliche, vaterinnige Liebe zu dem ihm noch fremden Jüngling, dem Secretär seiner Nichte und dann, beim vermeinten Wiederfinden, das hervorbrechende nur aus der Stärke des unbezwinglichen Naturinstinctes zu erklärende Vaterjauchzen — wer empfände nicht, dass Lope, bei aller Flüchtigkeit und erfindsam vielschreiberischen Eilfertigkeit, der intentionellste, an Busengedanken und versteckten Compositionsabsichtlichkeiten reichhaltigste aller spanischen Bühnendichter, auch diesen, Teodoro's Herkunft betreffenden Umstand in behutsam geflissentlicher Schwebe lassen mochte, um, aus Rücksicht auf gewisse Empfindlichkeiten, die Missheirath zu verschleiern; zugunsten der Annahme, Teodoro könnte doch des Conde Ludovico's Sohn seyn, ein geheimes Hinterthürchen im Rücken seiner Komödie anzubringen, und doch dabei auch sein Komödienproblem durchzuführen? Uns aber zugleich in Teodoro's Doppelfindlingsfigur, eines vorgespiegelten in der Komödie, und eines eventuell wirklichen Grafensohn-Findlings jenseits derselben, zu den unzähligen, und von dieser Komödie reichlich vermehrten Belegen für den als Gestaltungskategorie und Denkform gleichsam dem spanischen Gehirn eingepflanzten Paralleltypus ein neues, gar merkwürdiges Exemplar an die Hand zu geben! Theilt doch Lope's Comedia: „Der Hund des Gärtners“

1) — no he conocido padre.

in Pausch und Bogen jenes Doublettengeschick, indem sie in zweifacher Gestalt vorliegt, nur mit verschiedenem Titel: einmal als 'Perro del Hortelano', dann, als Doppelgängerin ihrer selbst, betitelt: La Condesa de Belflor, benannt nach ihrer Heldin, Diana, Gräfin von Belflor, und dem Moreto zugeschrieben. Demgemäss denn auch der übliche, hier von Teodoro an den 'Senado noble', das hochedle Publicum, gerichtete Empfehl- und Abschiedsspruch nur die Titelvariante in dem sonst identischen Doppelstück zu berücksichtigen braucht:

Dando, con licencia vuestra
Del Perro del hortelano
(de la Condesa de Belflor)
Fin la nuestra Comedia.

Darf nun Agostin Moreto, hinsichtlich des Duplicats zu Lope's 'Perro del Hortelano', die Hände in Unschuld waschen: so hat er doch zu der berühmtesten und kunstreichsten aller, nicht blos spanischen Mantel- und Degenspiele, überhaupt aller Salonkomödien hohen Styls, so hat er doch zu jenem Wunder des feinen Lustspiels, zu seiner Comedia, 'Desden con el Desden' (Donna Diana), eine dem „Phönix" der spanischen Bühne, unserem Lope, beim Mausern entfallene Feder erhascht, und selbige, — wie das Jesuskind in der Legende einen aus Thon von ihm gebildeten Vogel, dem Teufel vor der Nase, als schmuckes Vöglein mit himmlischem Gefieder emporflattern liess — ähnlich als herrlichsten Junovogel, als prachtstolzen, einen halben Sternenhimmel zum Juwelenschweifrad auffächernden Pfau sich aufschwingen lassen. Die dem Lope bei der Mauser von Moreto gemauste Feder ist das Grundmotiv in Lope's Comedia:

Los Milagros del Desprecio[1])
„Die Wunder der Verschmähung"

die freilich Moreto's 'Donna Diana' erst zu diesen Wundern gezaubert, und die sich uns hier, wie von selbst, als tetralogisches Anschlussstück zur dritten trilogischen Gruppe darbietet. War ja doch Lope's Genie einverständlich die Diamantengrube, woraus seine zeitgenössischen und Nachfolge-Bühnendichter

1) Dohrn, Spanische Dramen. 2. Th. „Die Mirakel der Verachtung."

so manchen noch in der Druse oder in Schlamm- und Thonerde eingeschlossenen Demant gewannen, kunstreich in Sternfacetten oder Brillantspitzen schliffen, und dann in Thalia's Diadem und Scepter funkeln liessen. Gewannen — nicht selten wie die Neger, die aus dem Sande gewaschenen Diamanten verschlucken, und als Kronjuwelen wiedergeben: schliffen — gar oft mit den zu Diamantpulver zerriebenen Splittern des entwandten Edelsteins selber. Dergleichen Splitterchen mochten vielleicht auch von Lope's 'Milagros del Desprecio', Lope's „Verschmähungs-Wunderkomödie", abgesprengt seyn, die, zu Staub zermalmt, Moreto's „Verschmähung für Verschmähung" zu jenem im Schmelzfeuer des Frauenstolzes aufflammenden Liebessterne schliffen und putzten: dem Wunder des Nichtverschmähens, vonseiten Moreto's nämlich, sich das Grundmotiv von Lope's 'Milagros' anzueignen.

Beäugen wir ein Weilchen durch die Lupe Lope's 'Milagros del Desprecio', auf das Grundmotiv hin, auf den Demantzapfen hin, um welchen sich Moreto's Kunstwunderwerk dreht; und auch auf die Splitterchen hin, aus deren glänzendem Verwesungsstaube — dem Diamantenstaube und Schleifpulver — Moreto's Donna Diana-Solitär, wie ein verklärter Geist, Unsterblichkeit strahlend, emporstieg.

Nicht aus Ahnenstolz, im Zweikampfe mit Liebesleidenschaft, wie Lope's 'Diana de Belflor' in vorbesprochener Komödie — aus reinem, männerverachtendem Hasseszorn und Libussa-Stolze verschmäht Doña Juana ihre Freier, und unter diesen den mit voller Herzensgluth um sie werbenden Don Pedro Giron — wohl deshalb eben — am entschiedensten, und je mehr er sich in Liebesbeweisen überbietet.[1] So kann Don Pedro denn, wie ein angeschossener Hirsch, nur an seiner Wunde lecken, aber mit einer Flammenzunge, die seine Herzenswunde stärker und stärker facht, bis sein früherer Diener Hernando, nach dreijähriger Abwesenheit, aus dem Kriege in Flandern wieder nach Madrid zurückgekehrt, und den Gebieter in solchem erlösungs-

---

1) ¿Con que condicion de fiera
Hallará divertimientos
Tan rebelde corazon
Y tan extraña inclemencia?

losen Zustande in der Liebeshalle brennen [1]) findend, den „furchtlos und entschlossen“ der Cur sich unterziehenden Don Pedro zur Heilung übernimmt. [2]) Feuer über ihn und seine Grillen: Nenn' seinen Namen nicht, Hernando! [3]) Mit solchem Wort begegnet Doña Juana dem behutsamen Versuche des sondirenden Hernando, seinem vormaligen Herrn der geschwornen Männerfeindin in Erinnerung zu bringen — der unversöhnlichen Verabscheuerin der Männerbrut, dieser Weibertyrannen, die so zärtlich, sanft und freundlich vor dem Besitze, und nachher so grausam und so schnöd hartherzig sich erweisen. [4]) Auf solchen Schlüssel hatte Doña Juana, unmittelbar vor Hernando's Eintritt, ihre Tonart, in einem Duo mit ihrer Zofe Leonor, gestimmt. „Ein weiblicher Attila will ich gegen diese wilden Tyrannen seyn.“ [5]) Und Zofe Leonor im Losschlagen mit der Zunge auf das Männervolk, wie ein Paar wettstreitende Canarienvögel, der Gebieterin „Tyrannen“ übertyrannend. [6]) Unter vier Augen mit Leonor, wendet Hernando sein Heilmittel versuchsweise zuerst bei ihr an. Auf ihre Frage, wie es mit seiner Liebe stehe, wirft er behend Verschmähung gegen Verschmähung als sein erstes Pflaster [7]),

---

1) De nulla redemptio estás
En el enfierno de amor . . .

2) Hernando. Si yo, Señor, te curara
De tu amor, ¿que me dijeras?
Don Pedro. Ya resuelto y sin temor
Ponerme en tus manos quiero.

3) Doña Juana. ¡Fuego en él y en sus quimeras!
Hernando, no me le nombres.

4) — Estos tiranos
Tiernos suaves y humanos
Antes de la posesion,
Y despues de ella crueles
Desabridos y ofensores.

5) Mujer Atila he de ser
Contra estos fieros tiranos.

6) Leonor. Muera mil veces, Señora,
Esta canalla traidora,
Tiranos de nuestro honor.

7) Hern. (ap.) El primer emplastre es este
De la cura que he de hacer . .
— — — — — — —

das so lieblich, wie Asa foetida duftet: „Liebe?“ Für hundert Weiber geb' ich keine zwei Maravidis auf Stecknadeln. Weiber! Herr Jesus, was die stinken![1] Leonor's Rache schreitet schnell. Zweien Pagen, jeder mit einem vergoldeten Silberbecken als Geschenk von ihren, um Doña Juana's Liebesgunst werbenden Herren, thut Leonor, im Namen ihrer Gebieterin, kund und zu wissen, sie möchten sich nur gleich mit ihren Geschenken packen. Hier in diesem Hause werden die Männer ein für allemal verabscheut.[2] Der auf's Haupt des ganzen Manngeschlechts niederschmetternde Keulenschlag der rachefroh abschwenkenden Zofe trifft selbstverständlich den vor den Pagen in dem stehenden Horchwinkel der spanischen Bühne sich versteckt haltenden Hernando gleich mit, so nachdrücklich, dass er, dieweil die zwei Pagen, jeder im Interesse seines Gebieters, sich zanken und auf einander losfahren, ganz betäubt sich sachte drückt, und bei dieser Gelegenheit in der Betäubung beide vergoldete Silberbecken mitgehen heisst, aber gleichfalls im Interesse seines Herrn und der Komödienverwickelung, zu deren Gunsten er beiden Nebenbuhlern des Don Pedro aufbindet: die von ihnen als Liebeszeichen erhaltenen Silbergefässe hätte Doña Juana seinem Herrn, Don Pedro Giron, geschenkt. Ein geschickt angezettelter Einschlagsfaden in die Intrigue, der zu lustigen Dupirungen der beiden Gäuche auf je zwei Freierfüssen führt, deren jeder, getäuscht von seinem Pagen, in Doña Diana's Annahme seines Geschenkes eine Bevorzugung seiner unwiderstehlichen Person erblickt, bald aber, dank Hernando's mitgehengeheissenen zwei Silberschüsseln, in Don Pedro den allein Bevorzugten erkennen muss, in dessen Hause Einer nach dem Andern sein Geschenk

---

Por aqui se ha de guiar
La cura; que en despreciar
Está la primer sangría.

1) Leon. ¿Tienes tu amor?
Hern. ¿Que es amor?
No daré por cien mujeres
Un ochavo de alfileres.
¡Mujeres! ¡Jesus, qué hedor!

2) Porque en esta casa están
Los hombres aborrecidos.

findet, das jedem von ihnen Hernando als einen von Doña Juana seinem Gebieter gespendeten Huldbeweis vorzeigt. Man bemerke im Vorbeigehen die durchgängig paarweise Gruppirung: Doña Juana und Leonor: gepaart in der Männerabsage. Don Pedro Giron und Hernando: gepaart im Widerstrich gegen diese Absage. Zu Leonor's scheinbar feindlicher Stellung gegen Alles was Mann ist, aus Anhänglichkeit für ihren Herrn: Hernando's fingirte Kriegserklärung an Alles was Weib heisst, aus Treugesinnung für seinen Herrn. Don Alonso und Don Juan, das obligate Freier-Duplicat in jeder Nebenbuhlerkomödie: gepaart mit zwei Schüsseln, zwei Pagen und einer Doublette von Düpirungs-Situationen in zwei aufeinanderfolgenden Scenen — eine stattliche Sammlung, nicht wahr? — von dramatisch parallelen Combinationen schon im ersten Act vorläufig!

Unter diese Paarungen schmuggelt der zweite Act ein dramatisch weniger glückliches Paar in Doña Juana's Oheim, Don Luis, und dessen Tochter, Beatriz, ein, deren verliebsames Naturell das kehrseitige Contrastpathos zu Juana's männerfeindlichem abgeben soll, und ihren Vater, Don Luis, in eine von der Nichte auf die Tochter überspringende Duplicitäts-Täuschung zu klemmen vorbestimmt ist, von fraglich komischer, weil zu sichtlich und absichtlich daraufhin berechneter Wirkung. Oheim Don Luis führt der Nichte das Töchterchen zu, die leicht erregsame, nicht sowohl Mimosa pudica, nicht sowohl „schamhafte Sinnpflanze“, die bei der leisesten Berührung ihre Blättlein schliesst, als vielmehr eine Dionaea muscipola, jene „Fliegenfänger“-Blume, so benannt vom feinborstigen Läppchen an der Blattspitze, so reizbarer Beschaffenheit, dass es über jedes sich darauf setzende Insekt — Klapp! — zusammenschlägt, und den eingefangenen Courmacher mit den Randbörstchen festhält. Don Luis führt sein reizend reizbares Fliegenhasche-Blümchen dessen widerhaarigem Fliegenklatsche-Mühmchen zu, damit die Fliegenklatsche die Fliegenhascherin mit ihrem gestachelten Schilde vor den zärtlichen Goldfliegen und verliebten Käferchen [1]) schütze,

---

1) Don Luis. Ya destos locos mozuelos
Cuyos amantes desvelos

die dreisten und zudringlichen spiessend an des Schildes Stachelspitzen. [1] Hui, die Menge Goldkäferchen und honignäschigen, und ihn wieder als Süssbriefchen ausschwitzenden Blattinsecten, die an den Schildstacheln festsitzen, wie Scarabäen in den Glaskästchen eines entomologischen Cabinets, aufgesteckt an Nadelspitzen! Nichte Juana zeigt sie alle vor, den Schild dem Mühmchen, Beatriz, unter die Augen haltend. Und mit dem blossen Anspiessen sich nicht begnügend, schüttelt sie die Kerfen: Zweiflügler, Netz-, Gitter- und Hymen-Flügler [2], Hornflügler [3], deren obere Flugschaalen die velinfeinen untern Schwungblättchen, wie das Couvert das zarte Briefblatt, bergen — schüttelt Doña Juana allinsgesammt in das Inquisitionsfeuer einer Kerzenflamme [4], der Motten und Falter Autodafé, das der Phaläne, Pedro Giron, ausgerupfte, als Liebeflatterbriefchen schwärmende Flügeldoppelpaar voran. [5] Aus der figürlich entomologischen in Lope's Komödienfigurensprache übertragen: Doña Juana verbrennt das von Pedro Giron eben erhaltene Liebesbriefchen an einer Lichtflamme vor ihres, die Grausamkeit berufenden Mühm-

---

Se fundan en engañar,
Se ha dejado persuadir . . .
1) Para quo contigo esté
La traigo: viva contigo
La que no pudo conmigo
Asegurarme en mi fe.

2) Hautflügler: Hymenoptera, eine Insecten-Familie oder Ordnung. Netzflügler: Dictyoptera; Gitterflügler: Neuroptera. In der spanischen Komödie Netzflügler, für spanische Fliegen, die ihnen in die Netze fliegen; Gitterflügler, als Nachtfalter, die um die Balcon-Gitter flattern, und Hymenflügler, der eigentliche Name für die ganze entomologische Classe der Galane in den Comedias famosas. — 3) Coleoptera Vierflügler, mit hornartigen über die zwei dünnen Hinterflügel sich erstreckenden Deckflügeln.

4) Doña Juana (a Leonor).
Trae una luz
— — — — —
Un acto de Inquisicion
Te lo ha de en señar ahora.
5) El de Don Pedro Giron
Se ha de quemar el primero.

chens Augen; die Grausamkeit: eine so unbegränzte Liebe wie ein Verbrechen zu bestrafen. [1]) Geduld, nur Geduld, Doña Grossinquisitorin von Männerherzen und Herzensblättchen! Bald wendet sich das Blättchen, und Dein Herz brennt lichterloh! In Brand gesteckt von Deinem Grossinquisitor, Hernando, mit der Zündfackel der Eifersucht! Entflammt die Zündfackel an Don Pedro Giron's mit solcher Heftigkeit für eine ungenannte Dame lodernder Liebesgluth, dass ein einziger seiner Seufzer sechs auf einem Buffet brennende Wachslichter auslöschte. [2]) Und wie hat sich Doña Juana's Blättchen gewendet, und schlug — in welches Blättchen ein! In ein Briefblättchen — ha, des gebeugten Stolzes — in ein Briefblättchen, das sie nun durch Leonor — wie lacht Hernando's Herz! — an Don Pedro absendet! In ein Briefblättchen, von Flüchen, Verwünschungen, Schmähungen umsprüht [3]), die Hernando — wie jubelt seine Seele! — als das erste Funkenfliegen ihres vom giftigen Eifersuchtsfeuer ergriffenen, männerverachtenden Hochmuths begrüsst! Mit dem von Arsenikdämpfen der Eifersucht durchräucherten Lästerbriefchen, mit dem Basilisken in papierner Eischaale, erscheint die Zofe vor Don Pedro, unter dessen Händen sich gerade — verabredetermaassen — Hernando, der sie kommen sah, Hülfe rufend, krümmt und windet, als wolle ihn sein Herr umbringen, blos weil er Leonor's Gebieterin, Doña Juana, eben nur genannt. Wie verblüfft sie dreinschaut, die betrübsame Zofe!

---

1) Beatriz. Y tu crueldad
Inmensa su voluntad
Castiga como delito?

2) Con un surpiro que dió
Seis bugias apagó
Que estaban en un bufete.

3) Doña Juana. Este es el papel, Hernando.
Di que quisiera cuviar
En sus letras rejalgar
Porque muriera rabiando
Que es un tirano, un traidor
Un ingrato fementido
Cruel, descortes, fingido
Sin Dios, sin fe, sin honor . . .

Krallt noch die Herrin, wie eine erboste Pardelkatze, vor Eifersuchtsgrimm die Nägel, so schmiegt sich die Zofe wie ein begehrsames Maikätzchen, wehleidig miauend: Wenn Don Pedro den Hernando bewege, dass er ihr wieder seine Liebe schenke, so sey auch sie erbötig, für den Fall, dass Don Pedro seiner jetzigen ungenannten und unbekannten Herzensdame überdrüssig würde, sich bei ihrer Herrin zu seinem Gunsten als Vermittlerin zu verwenden, und schleicht wehmüthig davon. Zuvörderst heizt aber Hernando ihrer Gebieterin mit der bewussten Ungenannten und Unbekannten, mit seiner dem Don Pedro untergeschobenen Phantasiedame, bald nach Beginn des dritten Acts, so fürchterlich ein, dass Doña Juana aufschreit: „Sehen muss ich dieses Weib!“ [1] „Aus Wuth, nicht aus Liebe“ — tobt sie — „nicht weil sie geliebt seyn möchte, nein, weil sie verschmäht sich sehe.“ [2] Hernando druckst Schwierigkeiten, entschliesst sich endlich doch, in einer der nächsten Nächte, wo sein Herr gerade ein Schäferstündchen mit der Liebsten hält, Doña Juana an Ort und Stelle zu führen, und zwar — schwört er sich im Stillen zu — als Irrwisch: in einer Regennacht, wo es mit Mullen dreuscht und zarte Frauenfüsschen bis an die Knöchel, wo nicht noch höher im Moraste waten. Was er sich im Stillen zugeschworen, vertraut Hernando, sicher der Verschwiegenheit, Doña Juana's imvoraus darüber vergnügtem Mühmchen, Doña Beatriz, und der nun unter Einer Decke mit ihm spielenden Leonor an: „Sie soll nur nachhause kehren in einem ärgeren Zustande, als man jemals im Februar durch Dick und Dünn einen Fuhrmannskarren waten sah.“ [3] Und so kommt es auch. Irrwisch Hernando erscheint mit einer Laterne in stockfinsterer, von Regenströmen heimgesuchter Nacht, als bestände der Thierkreis

1) Yo he de ver esa mujer.

2) Que esto es rabia, no es amor . . .
— — — — — —
No por no verme querida,
Sino despreciada.

3) Hernando. Ha de llover;
Que á su casa, ha de volver
Como jamas no se vió
Carro de Riche en febrero.

aus lauter Wassermännern, die ihre Krüge als Nachtgefässe den Erdbewohnern auf die Köpfe gössen. Nur Doña Juana, hinter dem Irrwisch vermummt daherschlurrend, trotzt, eingewickelt in den Dejanira-Mantel rabiater Eifersucht, den Löscheimern der Wassermänner. Guck! lug! — stutzt und lauscht der Irrwisch mit der zuckenden Laterne — was huscht da, wie ein Paracelsisches Feuermännchen, durch den Regenschauer, gleichfalls eingewickelt und vermummelt in ein Flammenmäntelchen — der Eifersucht? ja, aber der Ehren-Eifersucht, der Eifersucht auf seine Haus-, Familien-, beziehentlich Tochter-Ehre. Jener in der dunkelglühenden Feuerschaube heranhuschende Elementengeist der spanischen Komödienehre, der eigentliche unverbrennbare Spanier mitten in den Wirbelgluthen der Mantel- und Degen-Ehre. Der Ehre-Feuerkobold, der, wie die Nachtfeuergeister, laut Wendischer Sage, um die Wipfel der Bäume ruhelos schweifen [1]), immerdar um die Wipfelkrone seines Stammbaums schwebt — dieses finstergluthig daherschwirrende Feuermännchen ist Don Luis de la Cerda, Vater von Beatriz, deren verliebsame Tugend er mit dem Flammenmantel und lohenden Schwert der Hausehre so wachsam hütet, wie nur einer von König Aeetes, des Vaters der Medea, feuerschnaubenden Ochsen das goldne Vliess. Auf das „Wer da?“ des Don Luis de la Cerda giebt Hernando aus dem ihm von Doña Juana heimlich zugeblasenen Passwort Bescheid: „Doña Beatriz de la — was de la? fragt Hernando schnell und leise die vermummte Begleiterin — „de la Cerda“ murmelt diese durch den Mantelfilz: Hernando, ergänzend: „De la Cerda.“ [2]) — Don Luis beiseit: „Wehe meiner Ehre!“ in ihrem Komödien-Flammenmantel sammt Ehrenschwerte! den Verzweiflungsschrei in Kotzebue's „Ausbruch der

---

1) Carl Haupt, Sagenbuch der Lausitz. S. 49.

2) Don Luis. Quien es? . . .
Hernado. Señor.
Doña Beatriz de la . . .
(Ap. á Doña Juana. ¿Que?)
Doña Juana (Ap. a Hern.)
De la Cerda.
Hernando (Ap. ya losá.)
De la Cerda.

Verzweiflung" in den Bart brümmelnd: „Tobe, rase, wilder Sturm, lodre Flamme, die mich brennt!" „Umbringen, morden will ich sie, doch vorläufig leide und dulde, Herz!" [1] und schleicht nachläufig hinter ihnen her, fortbrümmelnd in den Bart: „Dein Tod folgt Dir auf dem Fusse." [2] Er folgt durch Dick und Dünn, Strasse um Strasse — horch', Degengeklirr, Mantel- und Degenspiel als dritte Position oder Attitude der Conflict-Tanzfiguren in der spanischen Komödie: die Position des Eifersuchts-Zweikampfs. Don Pedro ficht im tollsten Nachtregen auf der Strasse mit seinen zwei Nebenbuhlern, Don Juan und Don Alonso. Doña Juana, quatschnass vermummt zur Stelle gelangend, ruft Don Pedro's Schutz an. Wie der Blitz lässt er die Degenstiche im Stich, dem Gebote der höhern Ritterpflicht folgend: einer bedrängten Dame beizuspringen. Jetzt ist's an ihm, dem als Tochtermörder in petto nachschleichenden Don Luis, auf Don Pedro's, den bereits Hernando über die Person der pudelnassen Mumme oder Wassermuhme verständigt hat — ist's nun an Don Luis, auf Don Pedro's „Wer da?" das Looswort zu geben: Vater Cerda! „der unglückliche Vater dieser Tochter [3], die ich unter Obhut meiner Nichte, Doña Juana de la Cerda, und deren göttlicher Tugend und heldenhaften Männer-Abwehrmuthes stellte, und die nun so dasteht" als Regenspiessruthenläuferin durch Nacht und Nebel und Strassenkoth! [4]) Welcher Heimzug

---

1) Don Luis (Ap.)
. . . la he de matar,
Sufrid y tened paciencia,
Corazon.

2) Don Luis (Ap.)
Tu muerte en tus pasos va.

3) El padre desdichado
Desta hija.

4) Con Doña Juana, Señor,
De la Cerda, mi sobrina
La puse, cuya divina
Virtud y heroico valor
Pensé que la convertiera;
Y a estas horas, divertida
En las calles y perdida
La hallo desta manera.

für die in triefnasse Schmach Verhüllte, und in dieser Begleitung als Schutz und Schaarwache! Nach Hause geführt in solchem Zustande von ihren drei Freiern Don Pedro, Don Juan und Don Alonso und von einem an ihrer „göttlichen Tugend“ und ihrem Frauenheldenthum so jammervoll zu Schanden gewordenen Oheim. Die Situation ist glanzvoll-komisch und hochergötzlich; die Auflösung eine der glücklichsten des Lope; der Lichtpunkt in seiner Komödie Los milagros del desprecio, ja ihr eigentliches, wo nicht einziges milagro, inanbetracht zumal, dass die so oft nachgeahmte Entwickelung hier in der Vollblüthe ihrer jungfräulichen Ursprünglichkeit prangt. Die Schlussscene ergiebt sich von selbst: dem vaterwüthig, mit dem Tobefluch: „bei Gott, sterben soll sie!“ in's Zimmer hereinbrechenden Don Luis, tritt Beatriz ruhig mit der Frage entgegen: „Wer soll sterben?“ [1]) Staunen und Starren, wie sich von selbst versteht. Unser Staunen und Starren aber gilt zumeist Doña Juana's von spanisch-weiblicher Heldenstärke und Tugendglorie strahlender Stirne, mit welcher sie aus dem durchpichten Doppeltuche [2]) ihres Beschämungs- und wasserdichten Maskenregenmantels hervortritt, wie die Göttin der Keuschheit selber aus der Regenwolke, ohne auch nur ein Jota von ihrer beanspruchten Rolle preiszugeben. Ja, wie jene Taurische Diana aus ihrer Verlarvung, dem Geflechte von Reisholz, worin Orestes sie nach Aricia heimgebracht [3]), hervortrat, das in seine ursprünglichen Gerten aufgewickelte Rohrgehäuse zu Geisselruthen für Frevler an ihrem Dienste weihend. So taurisch dianenhaft schreitet Doña Juana aus ihrer durchtränkten Umhüllung hervor, männeropferisch-stolz verkündend: „Ich bin's! Was giebt es da sich zu verwundern?

---

1) Don Luis. ¡Vive Dios, que ha de morir!
Beatriz. (presentandose á su padre)
¿Quien ha de morir.
2) duplice panno.
3) Diana Facelis, von φάκελος, „Reisbündel“ genannt: „a fasce lignorum dicta in quo absconditum ejus simulacrum Orestes et Iphigenia ex taurica regione Ariciam (in Latium) adtulerunt“ Serv. ad Virg. Aen. II. 116. 24. Salmas. in exercit. Plin. p. 31. Silv. nennt daher den Dianentempel Sedes Fascelinas (XIV. V. 261.) Sie hiess auch die „Nachtschwärmerin“ (Ἄρτεμις κοτόμαινα).

Wenn Ihr meint, ich hätte das Haus in verliebter Absicht verlassen, so täuscht Ihr Euch; Frauen Unsresgleichen, Señor Don Pedro Giron, vollblutgeborene, standeswürdige, empfinden tiefer unseres Stolzes Kränkung, als Andere. Beim Himmel! Ich muss wissen, wer jenes Weib ist, um derentwillen mein Ruf und Ansehen gefährdet ward. Dies allein zog mich aus dem Hause." [1] „Sie, deren Hand ich hier fasse, sie allein ist meine Dame!" Mit dieser Erklärung hat Don Pedro die spanische Libussa — in der Hand, nimmt er ihren Männerhass beim Wickel, ihren Frauenhochmuth an der Hüfte und ihren Ehehandschlag in die Hand. Doña Juana gesteht es frei: „Legt er einen Werth auf meine Hand, so gebe ich sie Ihm mit meiner Seele" [2]), unbeschadet des im Ausstattungskorbe versteckten Doña Juana-Pantoffels, als des pudelnassen Abenteuers innersten und unverwüstlichen Pudelkerns. Nun darf auch Hernando ein Hosianna über den, wie die Schlange als Symbol der Unsterblichkeit, sich in den Schweif beissenden Titel: 'Los Milagros del Desprecio' anstimmen, der sich auch hier, hergebrachtermassen, mit dem Schlussvers zu einem Duplicat seiner selbst zusammenrollt.

Genug der Vergleichungspunkte für den Leser, behufs der Würdigung von Moreto's, aus Lope's 'Milagros del desprecio', wie

---

1) Yo soy. ¿De que os admirais?
Si pensai que me ha sacado
De mi casa algun cuidado
Amoroso, os engañais.
Las mujeres que nacimos,
Señor Don Pedro Giron,
Con sangre y estimacion,
Mas que las otras sentimos.
¡Vive! Dios, que he de saber
Quien es esa vuestra dama
Por quien mi opinion y fama
Se ha echado tanto a perder!
Que esto solo me ha sacado
De mi casa.
Don Pedro. Pues esta que tengo asida
Sola es mi dama.

2) Si ahora estima mi mano,
Con el alma se la doy.

aus ihrer Komödienverlarvung hervorgegangenen, unserer kniebeugenden Huldigung entgegenharrenden Donna Diana.

El Villano en su Rincon
(Der Bauer in seinem Winkel),

welcher Bauer doch nur der zum 'labrador' Juan umgetaufte alte Tello ist in französischer Bauerntracht. Wie dieser, hält der eben so reiche, französische Ackersmann, Juan, auf seiner zwei Meilen von Paris belegenen Hufe einen das Landleben preisenden 'Beatus ille'-Monolog (I. esc. VI.), worin er dem Himmel, weit mehr, als für den segenreichen Besitzstand, für diese unabsehbaren Kornfelder, Weingärten, mit Viehheerden bedeckten Triften, diese Olivenpflanzungen und zahllosen Honigstöcke, kurz für sein mit eigner Hand bebautes, von Milch und Honig überströmendes Canaan — weit mehr, als für die aufgezählten Segnungen, dafür dem Himmel dankt, dass er, der Landbauer Juan, solcher Segnungen und Besitzesgüter mit frohem, zufriedenem Gemüth geniesse und sich in seinem Stande glücklich fühle.[1]) Sei-

1) ¡Gracias, immenso cielo
A tu bondad divina!
No tanto por los bienes que me has dado,
Pues todo aqueste suelo
Y esta sierra vecina
Cubren mis trigos, viñas y ganado.
Ni por haber colmado
De casi blanco accite
Destas olivas bajas . . .
Ni porque estén cargadas
De montes de oro en trigo
Las eras — —
Ni porque los lagares
Con las azules uvas
Rebosen — —
Ni porque — —
Ni porque . . .
— — — — —
Las gracias mas colmadas
Te doy porque me has dado
Contento en el estado que me has puesto . . .

nem Sohne Feliciano, dem in's Französische übersetzten „jungen Tello", schlägt der alte Juan die Bitte rund ab, mit ihm zusammen dem in der Nähe jagenden König entgegenzugehen und kniefällig seine Huldigung für die Gnade zu bezeigen, dass ihm der König, inmitten der Kriegesstürme, die Wohlthaten des Friedens gönne. [1] „Wo denkst Du hin, Du Thor" — verweist der alte Juan dem Sohn die Zumuthung mit Worten, die ihm der alte Tello hätte souffliren können — „wie käme der Bauer dazu, den König sehen zu wollen, den allerhöchsten Herrn? In meinem kleinen Winkel, da bin ich König. Könige sind die, die von ihrer Hände Arbeit leben." [2] Schöne, prächtige Worte, als tönten sie von des alten Tello Lippen. Entschiedener noch als Feliciano, tritt dessen Schwester, Lisarda, in Gegensatz zu ihrem Vater Juan. Ihr Tichten und Trachten ist das Stadt- und Hofleben. „Für die Residenz bin ich geschaffen, deren Art und Weise ich segne" — äussert sie gegen ihre Gesellschafterin, Belisa. [3] Hat Lisardo doch in der ersten Scene schon Liebespfänder mit einem ihr unbekannten Hofcavalier, Oton, getauscht, dem sie für Geschmeide, das er ihr, die ihm zufällig begegnete, bei einem Juwelier gekauft, einen werthvollen Diamant schenkte. Nun facht ihren Hang für das städtische Hofleben der Cavallero noch stärker an. „Ha, dass sie ihn dort fände und sprechen könnte!" [4] — Der alte Juan hat zwar keine Kirche, wie der alte Tello bauen lassen, aber doch in der Ortskirche ein

---

1) Hinca la rodilla en tiorra
Al Rey, que con tanta guerra
Te mantiene en paz.

2) ¿Qué es ver al Rey? ¿Estas loco?
¿De que le importa al villano
Ver al señor saberano . . .?
— — — — — —
Yo he sido rey, Feliciano
En mi pequeño rincon;
Reyes los que viven son
Del trabajo de su mano.

3) Para corte me crié;
Su estilo y Leyes bendigo.

4) Ay, si hablane aquel señor

Grabmal gekauft, worauf eine Inschrift, die den König, der sie auf dem Wege zur Messe, in Begleitung seiner Schwester, der Infanta, gelesen, neugierig macht, den Besteller, den er noch unter den Lebenden vermuthe, da der Denkstein kein Sterbejahr zeige — kennen zu lernen, den Sonderling, den die eingegrabenen Worte als einen Ackerbauern preisen, der nur einem Herrn gedient, und niemals Residenz noch König gesehen hat.[1] Die beste Auskunft könnte der König sogleich von Lisarda erhalten, die ihren holden Unbekannten im Gefolge des Königs zu finden hofft und eben die Kirche, wo der König, wie sie weiss, Messe hören will, betritt und von Caballero Oton dem Könige als des wunderlichen Landmanns reizende Tochter bezeichnet wird, von deren hoffreundlicher Gesinnung der König bereits durch Fileto, einen von Juan's Feldarbeitern, erfahren.[2]

König und Infanta ergetzen sich an Lisarda's zierlichem Wesen, die Infanta besonders an dem Titel: Euere „Infanterie“ (Infantaria), womit die vermeinte Einfalt vom Lande sie anspricht; 'Infanteria' analog nach dem Wort „Infanta“, wie 'Señoria' nach Señor, gebildet.[3] Der König entfernt sich mit der Infantin Schwester, entschlossen, den 'Juan Labrador' persönlich kennen zu lernen, „der einem Herrn dienen und den König in ihm zu sehen bekommen soll.“[4] Kleines neckisch-spitzes Sichgehaben, womit die feine gewitzte Lisarda Oton's trauliche Anknüpfungsgalanterie „vor den Leuten ihres Vaters“ ablehnt, um ihm in einem Aparte ein Stelldichein für die nächste Nacht bei

---

1) „Yace aqui Juan Labrador
Que nunca sirvió á Séñor,
Ni vió la corte ni al Rey . . .

2) Que se precia de ser muy cortesana.

3) Infanta. ¡Infanteria! ¡Oh que gracia!
Lisarda. — — — — —
Si a señor es señoria,
Y al excellente le dan
Excelencia, bien dirán
A una infanta infanteria.

4) Rey. — que Juan Labrador
Ha de servir á señor
y ver rey y todo en mi.

der Ulme zu geben, wo die Mädchen von Miraflor (so heisst der Ort) ihre Reigen tanzen werden.

Des Königs, Ende des ersten Acts, kundgegebene Absicht, den Beatus ille aus seinem „Winkel“ zu locken, steht im Beginn des zweiten noch immer auf dem Anschlag. Fuchs, Dachs, Eber, sind leichter aus ihrem Versteck und Lager aufzuscheuchen, als der Villano aus seinem rincon. Aber seinen Willen muss ein König, voraus ein französischer, haben. Kommt der Berg nicht zum Propheten, so kommt der Prophet zum Berge. „Lass ihn!“ — beschwichtigt der König von Frankreich seinen Kammerherrn, Finardo, der den Hund durchaus vom Ofen locken will — „lass ihn! Wenn er den König und dessen Herrlichkeit nicht aufsuchen mag, nun so will ich ihn in seinem Winkel aufsuchen gehen.“ [1]) Das geschieht denn, aber erst in der X. Scene. Die Zwischenzeit füllt der Tanz des jungen Landvolks unter der bewussten „Ulme“ aus; die Zusammenkunft Lisarda's mit ihrem Ritter, Oton, und bei dieser Gelegenheit auch ihres Bruders, Feliciano, Werbung um ein armes Bauermädchen, Costanza, die aber reich an Tugend, was in Feliciano's Augen Goldes Werth überwiegt [2]), Zinsfuss und Agio mögen sich dagegen stemmen, wie sie wollen. Hauptgrund zu des begüterten Bauernsohnes Werbung um die leere Hand der armen Bauerntochter, Costanza, dürfte wohl die vom Dichter beabsichtigte, kunstrechte Contrastirung solchen Paares mit dem gegenbildlichen Liebespaare, Oton und Lisarda, abgeben, das in parallelen Scenen kost und liebelt: scharf und feurig vonseiten des „Marschalls“ Oton [3]), der den Him-

1) Déjale con su opinion;
Que si al Rey con su poder
No quiere ver, yo iré á ver
Al villano en su rincon.

2) Fileto. — — — —
Pero es pobre, y disegual.
De tus meritos tambien.
Felic. Mal dices; que la virtud
Es de mas valor que el oro.

3) Oton. — que par el alto cielo
Que habeis de ser mujer . . .
Lisarda. Señor, dejadme.
Oton. — Del mariscal Oton, y cumplirélo.

mel zum Zeugen seiner goldlautern Leidenschaft anruft; verschmitzt-sprödiglich vonseiten des schönen und schmucken Ducatenweibchens, Lisarda. Nebenbei mag wohl auch des Königs Erpichtheit auf des Ducaten-Landmanns Bekanntschaft ein kunstgeheim ironisches Streiflicht auf Oton's Bewerbung um das Goldkind des reichen Bauern werfen. Stark illuminirte Parallelcontraste werden wir durchhin im Lope-Calderon-Drama gewahren, die das Moment jener dramatischen Kunstironie wiederspiegeln, worin Sophokles als erster Meister gepriesen wird, mit dem freilich namhaften Unterschiede — wenn solche Ironie wirklich in seiner Compositionsabsicht lag — dass Sophokles aus dem Fabelmotive, aus den Charakteren und ihrem, dem absolut unerforschlichen und alleingültigen Götter- und Schicksalbeschlusse gegenüber, ringenden Pathos jene tragisch gottselige, tieffromme Ironie entspringen liess; während im Lope-Calderon'schen Drama die ironische Contrastirung mehr eine bühnentechnische, der Parallelgestaltung günstige Wirkung bezweckt und erstrebt.

König pocht an Juan's Thür und stellt sich ihm als Oberschöppen von Paris [1] und Umgebung vor. Juan weist ihm einen Stuhl an, und bedeutet ihn auf sein höfliches Depreciren: als Gast habe er sich seinem, des Hauswirthes, Gutdünken zu fügen. [2] König wünscht, die freundliche Aufnahme in Paris erwidern zu können. „Paris!" ruft Juan, nicht um die ganze Welt! [3] — Ein Ansichtsaustausch, als gält' es ein Contrastgespräch zu den Unterhandlungen der weiland Commune von Paris mit der weiland Regierung von Versailles zu liefern. König wirft ein Wörtchen von König und Königsschau hin. Ob Juan den König nie gesehen, den König nicht zu sehen wünsche? — Mit Respect zu melden, nein! — In seinem Winkel, versichert

1) Alcaide de la ciudad
Y los muros de Paris.

2) Y advertid que habeis de hacer,
Mientras en mi casa estáis,
Lo que os mandaré

3) Juan. ¡Yo á Paris!
— — —
De ningun modo, por Dios

Juan, fühl' er sich selber König, nur schläft und isst er besser![1] Und betet nun Korn für Korn den Rosenkranz seines Beatus ille herunter; so dass der König dem Missvergnügen ob seiner vergeblichen Anstrengungen, dem widerhaarigen, Paris sammt König, bei aller Loyalität, am liebsten mit dem Rücken zu besehen wünschenden Winkel-Bauern die Würmer aus der Nase zu ziehen, in einem Aparte Luft macht, das über den „Philosophen" als Bauern-Winkelmann einen Pfeifton neidischer Verwunderung ausstöst.[2] Juan heisst den Tisch zur Abendmahlzeit decken, wobei Lisarda und Belisa die Honneurs machen und die Musici zum Texte: „Beatus ille"[3]), aufspielen. Lisarda verfehlt nicht ihren Bruder, Feliciano, in einem Aparte auf die Aehnlichkeit des fremden jungen Mannes mit dem König aufmerksam zu machen. Feliciano erklärt das Naturspiel für ein Naturwunder, vermöge dessen das von religiöser Ehrfurcht beim Anblick eines Königs geblendete Auge sich täusche, was Costanza beistimmend bestätigt.[1]) So ehrfurchtiglich versteht der spanische Dichter einen König zum Sündenbock seiner Unwahrscheinlichkeiten zu verklären! Trotz Aehnlichkeit und vor

1) Juan. Yo tengo en este rincon
No sé qué de Rey tambien;
Mas duermo y como mas bien.
2) Rey (Ap.) ¡Oh filosofo villano!
Mucho mas te envidio agora.
3) Musicos. ¡Cuan bienaventurado
Aquel puede llamarse justamente,
Que sin tener cuidado
De la malicia y lengua de la gente
A la virtud contraria,
La suya pasa en vida solitaria! .
1) Lisarda (Ap. á Feliciano).
Notablemente parece,
Feliciano, este mancebo,
Al Rey.
Feliciano. Un milagro nuevo
De naturaleza ofrece.
Pero engañase la vista,
Mirando con religion
Al Rey.

heiliger Königsanschau geblendet-thränenden Augen, versteht es aber auch die schelmisch kokette, und, wo Bartel Most holt, sehr gut wissende Lisarda dem nach Tische mit gleichfalls vom Anblick des reizenden jungen Bauernmädchens geblendet-thränenden Augen, vom Gesang der Musicos und vom Beatus ille angenehm aufgeregt und ein klein wenig angerissen zu Bette gehenden, und zu diesem Gange Lisarda's Hand ergreifenden König Alcaide — versteht es Lisarda, dem königlichen 'mancebo' das — Handwerk zu legen. Sie findet den Handgriff impertinent.[1]) Je impertinenter aber, desto mehr rey neto. 'Mancebo' macht Handstreiche, die „nach allen sieben Sachen streichen", um mit Mephistopheles zu reden. „Loslassen! oder mich soll der Mephistopheles, wenn ich nicht dem Handfasser einen Handschlag biete, der einer Maulschelle so ähnlich sieht, wie der 'mancebo' dem König.[2]) „Zurück!" — kreischt die Bauernlise — in landschaftlicher Mundart: „Zaruck!" mit dreissig „Erren" (r)[3]) — und schlägt dem handgreiflichen, zu ihrem Kammerherrn sich handtiren wollenden Hofschranz (cortesano) mit soviel Erren, als der Zauberer Malegys Fuchsschwänze an der Mütze trug — schlägt ihm die Thür ihrer Schlafkammer vor der Nase zu, ohne Rücksicht auf deren Aehnlichkeit mit des Königs seiner, und verriegelt sie — die Thür nämlich, von innen.[4]) Der König, sich an der verblüfften Nase fassend, und sie mit Fragen über Fragen nach dem Schlüssel dieser räthselhaften Kammerthür bestürmend, weiss nicht wie ihm geschehen. „Ist das Haus verhext? Wo bin ich und was soll ich hier? Bin ich mir bewusst oder nicht bewusst? Und tapp' ich im Labyrinth des Unbewussten umher?

1) Rey. Oid.
Lis. ?Que?
Rey. La mano os pido.
Lis. ¿La mano?
Rey. La mano quiero.
Lis. A fé que sois, caballero,
Para huesped atrevido . . .

2) Lis. Suelte; que el diablo me lleve
Si no le de un mojicon.

3) Lisarda. Arre alla con treinta erres

4) (Cierra Lisarda la puerta por dentro.)

Was ist das für eine Philosophie des Unbewussten?"[1] Auf die vier Fragen eilt Costanza heran, bei der nun der verdutzte König sein fünftes Doppelfragezeichen vorkehrt: „Ist das etwa mein Bett?"[2] Auf Costanza's 'si' stellt er ihr sofort grossmüthig und als „freigebiger Mann", die Hälfte zur Verfügung und verlangt nichts dafür, als dass sie ihn ein wenig unterhalte.[3] Unterhalt' Ihn eine Wilds— — So hör doch! — Hör' Ihn der Teufel und hol' Ihn der Belzebub, Er, Cortesano![4] Der nun wieder nicht ein- noch auswissende, und auf Selbstfragen angewiesene König besorgt das in so hohem Discant, dass die dritte dralle Bäuerin, die Belisa, mit der Dienstfertigkeit eines Hotelmädchens herbeistürzt, fragend, was ihm fehle? — „Ein Kammerdiener, seinetwegen auch eine Kammerdienerin, die ihn zu Bette bringe." — Belisa, auffahrend: „Pack Er sich mit Seinen „Schw"—, hol der Teufel den Cortesano!"[5] „Gut, so helfe Sie mich entkleiden. Belisa. Wie nett! Sonst haben Sie keine Schmerzen? Könnt' eine Nacht in den Hosen schlafen!"[6] und huscht davon. Was nun fragen? betet der im Bauernwinkel festgeleimte König sich nun selber zum Frageteufel mit gedämpfter Stimme, mezza voce. Horch! „hinter den Bettgardinen — oder ich müsste mich sehr irren — räuspert sich Jemand, und hustet

---

1) — ¿es casa incantada
¿Que es esto, Dios? ¿Donde estamos?
¿Que filosofia es esa?
¿En que laberinto he dado?
¿Como me he metido aquí?
¡Hola gente! ¿Con quien hablo?

2) ¿Es esta mi cama?

3) Pues entretenedme un poco;
Que soy hombre de regale

4) Costanza. Entreténgale una fiera —
Rey. Escucha.
Cost. ¿Que he de escuchar?
¡Valga el diablo el cortesano!

5) Bel. Echese su porqueria.
¡Valga el diablo el cortesano!

6) Rey. Descalzadme vos.
Bel. ¡Que lindo!
Duerma una noche calzado.

mir Etwas. Was zaudre ich noch? Ich ziehe den Degen." [1] Richtig! der Huster hinter dem Alcoven schlüpft hervor. Wer ist's? Hofcavalier Oton! Mariscalco Oton, herbestellt von Lisarda, und der in dem von ihr zu diesem Zwecke empfangenen Hausschlüssel den Schlüssel zu des Königs sämmtlichen Fragеräthseln in der Tasche trägt, mit welchem Schlüssel denn der König nebenbei den zweiten Act zuschliesst, den Schlusskehrtitelvers jedes der drei Acte: „Der Bauer in seinem Winkel", als Hängeschlösschen einzuhaken nicht vergessend. [2] O der lächerlichen Mausefalle, in die ein König von Frankreich sich zum Winkelkönig verläuft und verfängt! So lächerlich, dass die Situation schier eine Parodie des Königs, wo nicht des Königthums, neben der Verherrlichung des hochgemuthen Geld- wie Mist besitzenden und auf jenes wie auf diesen stolzen Bauern in seinem Winkel scheinen kann. So satyrisch, so grundkomisch lächerlich, als ob die Komödie ihre nahe Verwandtschaft mit jenem Volksbüchlein an der Schellenkappe so recht auffällig zur Schau tragen wollte, jenem alten Volksbüchlein: „Frag und Antwort König Salomonis und Marcolphi", wo Marcolph, Eulenspiegels Ahn und Vorgänger, mit König Salomo dem Weisen ein Gespräch führt, in welchem König Salomo „alle seine weisen Sprüche der Reihe nach auslegt, die Marcolph dann aus dem Stegreif parodirt", so dass der König als des Narren Narr figurirt; nicht aber so, wie in des „visirlichen Marcolphe's abenteuerlichem Gespräch mit dem König Salomo", nicht so, „dass der weise König oben majestätisch mit Kron' und Scepter in der Sonne auf- und niedergeht, während sein Schatten seitwärts in die Pfütze fällt, und dort alle stolze Haltung verliert" [3]) — nicht so! Sondern vielmehr so, dass Pfütze und

1) Rey. Pareceme, ó me engaño,
Que detras de estas cortinas
Tose un hombre. Pues ¿que aguardo?
Sacaré la espada.

2) A ver, siendo rey tan alto
El villano en su rincon,
Pues no ve al Rey el villano.

3) Görres. Die deutschen Volksbücher. Heidelb. 1807. Nr. 31. S. 189 f.

Schatten zur Folie des in der Sonne seiner Majestät, trotz Bauerwinkel, hochdaherwandelnden Königs werden, zu seiner und zugleich des Bauern und Bauerwinkels Parallelfolie, und beide letzteren wiederum in der Majestätssonne sich zu deren Sonnenflecken, unbeschadet des in der Pfütze sich spiegelnden Königsschattens, erhöhen und transfiguriren. Wenn König Salomo den Marcolph in seinem Winkel, auf einem Esel reitend, besucht, und in der Thüre, wie der Holzschnitt zeigt, so Stellung nimmt, dass der Esel halb innen und halb aussen steht, und Marcolph dem Könige philosophische Fragen in Form spitzfindiger Räthsel vorlegt:[1], Wer erkennt in dieser Situation nicht das Vorbild zu Scene XI. Act II. in unserer Komödie, wo der König von Frankreich ebenfalls in der Thüre stehen bleibt[2] auf seinem Steckenpferde, um mit dem „philosophischen Bauer"[3]) ein Salomonisches Gespräch zu führen. Von allen spanischen Bühnendichtern verstand es vielleicht Keiner so trefflich, wie Lope de Vega, mit dem Pfunde der Parallelformel zu wuchern und Wirkungen zu erzielen, hinter denen man wunder welche satyrisch kühne, kunstfein versteckte Geheimabsichten des freien Dichtergeistes und Kunsthumors vermuthen möchte, wo im Grunde doch nur die Zauberlaterne des Schematismus mit dem aus ihren Doppelgläsern geworfenen, und durch das Hohlspiegelchen darin leuchtkräftig verstärkten Doppelscheine jene magischen Effecte hervorbringt.

Solcher Effecte gaukelt und spiegelt uns der dritte Act die Hülle und Fülle vor. Zuvörderst im ländlichen Feste der Eichel- und Olivenlese, wozu sich hüben eine Gruppe Bauernbursche mit Brechstangen für die Eichel- und Haselnussernte; drüben eine Gruppe Landmädchen, worunter Lisarda, Costanza und Belisa, mit ihren Pflückstäben für's Oliven-Abschlagen einfinden; beiderseits mit ihren Musici, die jeder Lese-Gruppe aufspielen, gar liebliche, die Fruchternte feiernde Volkslieder dazu singend. Seneschall Oton mischt sich in die Gruppen mit seinem Diener

---

1) Görres a. a. O. S. 191.

2) Fileto. Está ya en el portal

3) ¡Oh filosofo villano!

Marin; wird von Lisarda, vermummt hinter ihrer Kaputze, geneckt und gehänselt, wie Marin, der Parallelgruppirung zulieb, von Belisarda; überreicht einen Brief vom König an den Bauer Juan, der aus seinem Winkel hervorgekrochen, und sich auch inzwischen eingestellt. Das königliche Handschreiben erinnert Juan an seine gegen den Alcaide von Paris, als ihn dieser in seinem Winkel besuchte, geäusserte Bereitwilligkeit, dem Könige sein Vermögen zur Verfügung zu stellen, und verlangt vorläufig nur hunderttausend Thälerchen auf Abschlag, die der König gerade brauchen könnte, und die ihm sein Vetter oder Gevatter [1]), sein lieber Winkelvetter, Juan, unverzüglich durch den mariscal schicken möchte. „Vetter", „Gevatter", „pariente" Königs Vetter? — Juan befällt ein Wonneschwindel. Im Umsehen hat mariscal Oton die hunderttausend Thälerchen vom Königsvetter für Gevatter König in der Tasche und trollt ab. „Was meint Ihr zu der Geschichte" [2]) — fragen auch wir mit dem Bauerburschen Salvano, und theilen zwar die Ansicht von Juan's Sohn, Feliciano, inbetreff des „Schmeichelgrusses" 'pariente' in des Königs Brief; die Ansicht: „Wer um etwas bittet pflege in der Regel solchen Honig denen Winkelbauern in's Maul zu streichen" [3]), und stimmen auch Juan's rüstigem Ackerburschen, Fileto, auf Salvano's Frage ertheilter und als Denkspruch formulirter Antwort bei [4]), — bekennen uns aber trotzdem zu der maassgeblichen Meinung, dass wir Beide Recht haben: Feliciano und Fileto einerseits mit ihren das königliche Handbillet anscheinend satyrisirenden Stachelversen; und wir unsererseits mit unserer Auslegung: dass nämlich um jeden Riemenstreifen an der spanisch-dramatischen Momus-Geissel ein weicher Flanellstreifen in parallelen Windungen sich schlängelt; desgleichen dass zwischen je zweien Riemen besagter Geissel ein ähnlicher Parallelflanelllappen kräuselt, so dass der Schlag sich zur Wirkung eines

---

1) pariente.

2) ¿Que os parece de aquesto que ha pasado?

3) Quien pide siempra engaña con lisanjas.

4) Que el villano que se hace caballero
Merece que le quiten su dinero.

Pfauenwedels abdämpft, der die etwaigen Runzeln an der weltlichen und geistlichen Macht glatt und freundlich fächelt, dank der parallelen Watte-Umwindung je eines der Geisselriemen und der parallelen Gevatterschaft, die zwischen je zwei Leder- und Flanellstreifen der Momusfuchtel obwaltet.

Demgemäss kommt denn auch mariscal Oton mit einem zweiten Brief des Königs an Juan, worin dieser an seine vor dem Maire oder Alcaide von Paris geleistete Zusage erinnert wird: eintretenden Falles auch seine Kinder dem Könige zu Dienste zu stellen. König bitte sich daher dieselben aus, und wünsche, dass sie ihm Gevatter Juan augenblicklich durch Oton zusenden möchte. [1]) Gelder und Kinder, Gut und Blut, sind das nicht die zwei stehenden Leistungen, die Könige seit Menschengedenken von den Bauern in ihren Winkeln fordern und entrichten lassen? Andere Könige freilich besorgen dies in einem und demselben Cabinetsbefehl oder Handschreiben, wogegen Lope's angeblicher König von Frankreich, — genau besehen aber Doppelgänger des spanischen Königs Ordoño in Lope's oben besprochener Komödie, mithin gleichfalls König von Parallelschema's Gnaden, — als solcher behufs jener Gut- und Blutsteuer-Eintreibung zwei Cabinetsschreiben hintereinander erlässt, die sein Bestellbote Marschall Oton in zwei aufeinanderfolgenden Gängen dem Bauer in seinem Winkel zuträgt. Alldessunbeschadet und ungeachtet liesse sich doch zwischen den Zeilen die Momus-Absicht herauslesen: die auf seine Gut- und Blutsteuer hinauslaufende Königs-Bauerngevatterschaft mit der Spottgeissel zu treffen. Und wenn nicht mit dieser — die Absicht des spanischen Momus: zwei Fliegen mit zwei Klappen, die er an Stelle der Spottgeissel schwingt, zu treffen. Es liesse sich dieser Momus-Doppelschlag möglicherweise zwischen den Zeilen heraushören. Ei ja doch! Wenn nicht die zwei Fliegenklappen wieder, gleich dem Zauberkreisel der römischen Hexe Canidia, mit doppelter Purpurwolle umwunden wären, so bauschig weich, dass die Doppel-

1) „Si fuese necesario, me serviriades con vuestros hijos; ahora son a mi servicio y gusto: ansi os mando que luego al punto me les envieis con Oton.“

klappe abermals nur als Purpurwedel fungirt, der von den beiden Gewalten, der weltlichen und geistlichen Gewalt, dem Königthum und der Inquisition, die Fliegen abwehrt und verscheucht, anstatt sie ihnen mindestens auf der Nase todtzuschlagen. Was ist denn des Königs Rechtfertigung auf seines Vertrauten, des Hofcavaliers Finardo, Frage: „Wodurch erwarb sich doch der Bauer Deine Gunst und Gnade?" was ist sie denn, diese Rechtfertigung, worin der König seine Stellung zum Bauer und dessen Winkel mit Alexanders des Grossen zu Diogenes und dessen Tonne vergleicht — was ist sie anders, als ein mit Purpurwolle übersponnener Doppelwedel, den der Dichter seinem Könige in die Hand giebt, um die zwei Stechfliegen, jene mehrgedachten Königs-Gut- und Blutsteuer-Ausschreiben, sich aus dem Sinne zu schlagen und nebenbei der gekrönten Stirne selbstschmeichlerische Kühlung zuzuwehen: Er dürfe — so fächelt ihm des Dichters Wedel die Stechfliegen vom, und die Hofschmeichellüftchen in's königliche Gesicht, — Er dürfe, wie Alexander der Grosse dem Diogenes, so auch er dem Ackerbauer Juan gegenüber, sprechen: „Wäre ich nicht der König von Frankreich, würde ich es für grösseren Gewinn erachten, Bauer Juan zu seyn." [1]) Damit nicht genug, jagt der Wedel die satyrischen

1) Finardo. ¿Por donde vino a tú gracia?
Rey. Porque toqué con la mano
El oro de su valor,
Cuando en su rincon le ví;
Que ya por él y por mi
Pudiera decir mejor
Le que de Alejandro Griego
Y Diogenes: el día
Que le vió, cuando tenia
Casa estrecha, sol por fuego,
Dijo que holgara de ser
Diogenes, si no fuera
Alejandro; y yo pudiera
Esto mismo responder,
Y con ocasion mayor,
Porque, á no ser rey de Francia,
Tuviera por mas ganancia
Que fuera Juan Labrador.

Mücken mit gleichzeitiger paralleler Handschwenkung dem Hofgeschmeiss auf die mit Honig bestrichenen Nasen. In des Bauerburschen, Fileto, Schilderung eines 'Cortesano' ist jedes Wort Wespe; eine Wespe aber, die im Honig den Stachel sitzen lässt.[1]

Bis auf Nebendinge und episodische Vorgänge erstreckt sich in dieser auch darin, wie in ihren wirklichen Meisterpartien, glänzenden Komödie, die Kunst der schematischen Parallelcontraste. Einen solchen bildet Scene XII, A. III, wo der König mit dem völlig episodischen Almirante (Admiral) die Vermählung seiner Schwester, der Infanta, bespricht, die der Almirante dem principe, ihrem Verlobten, zuführen soll, — zu Scene VIII, in welcher der Bauer Juan, des Königs Parallel-Contrastgevatter, Familienrath über die Verheirathung seiner Tochter, Lisarda,

1) Bruno. — ¿sabrás tu ser cortesano?
Fileto. Pues ¿hay cosa mas facil?
Bruno. De que suerte?
Fileto. No sé si acierto, lo que pienso advierte
Complimientos extraños, ceremonias,
Reverencias, loa cuerpos espetados,
Muchá parola, mormoras, donaires
Risa falsa, no hacer por nadie nada,
Notable prometer, verdad ninguna
— Y, y otras cosas mas sutiles
Que te dire despues por el camino.

Bruno. „Verständest Du Dich auf's Höflingseyn?
Fileto. Nichts leichter.
Bruno. Wie denn?
Fileto. Ich weiss nicht, ob ich's treffe,
Doch höre! Wunderlichste Bücklinge,
Kratzfüsse, Ceremonien, aufgeblasnes
Gebahren, eitel Schwätzen, Lästern und
Sich zieren, trugvoll Lächeln, gross versprechen,
Für Niemand Etwas thun. Von Wahrheit nicht
Die Spur . . . Und andre feinre Künste noch,
Die unterweges ich Dir sagen will.“

Und lässt richtig die „feinern Künste“, den Komödienstachel eben, im Honig stecken!

hält. Wie denn der Komödie tendenziöses Heldenzwillingspaar: der König, der den Bauer um seinen Winkel beneidet; der Bauer, der den Winkel mit dem Hofleben und einer Hofcharge vertauscht, wie denn beide „Gevattern“ schliesslich als Hochzeitsväter sich die Hände reichen, zur Vermählung der ganzen Bauernfamilie: Feliciano's mit Costanza, den der König zum Alcalden von Paris ernennt [1]), in dessen Maske er um des Bauern Juan Freundschaft zu Winkel gekrochen. Feliciano, der das Hofwesen so oft bestichelte, ernennt, hochdaherschreitend in seiner Alcaldenwürde und im städtisch-schmucken Kleide, seine zwei Ackerburschen, Bruno und Fileto, zu seinen Pagen [2]); dieselben, die sich über das Hofvolk eben nur so lustig gemacht! Ironie — feine Ironie! Mag seyn, aber Parallelironie, und wie von selbst parodistisch im Mittel der Hofluft des Contrastparallelismus, gleich Lichtstrahlen, sich vom oder zum Perpendikel brechend. Als Juan's Hochzeitszwillingsvater und Gevatter, vermählt der König zweitens die Lisarda mit seinem Hofcavalier und Seneschall Oton, den seit jenem Begegniss mit dem König hinter dem Alcoven vor Lisarda's Schlafkammer verhaltene Eifersucht auf den König wie eine verbissene Kolik plagt, und in den siedendsten Eifersuchts-Apartes, im eigenen Fette, bei langsamem Feuer, während des Königs Unterhaltung mit Lisarda, sich selber schmort, und dick bestreut mit spanischem Eifersuchtspfeffer. Der Sprung aber, den mariscal Oton aus der Schmorpfanne des Aparte macht, als der König seine Schwester, Infanta, auffordert, Brautpathin bei dem Hochzeitspaar Oton und Lisarda, zu seyn! Und wie kräftig er den spanischen Pfeffer, die Eifersucht, die Lieblingswürze der spanischen Komödie, abschüttelt, dass derselbe von ihm stiebt und sprüht, wie die Funken, die der Hofcavalier dem Färgen in Goethe's Märchen als Fährgeld in blanken Ducaten sich vom Leibe schüttelt. Ja, als solche Ducaten spritzt Hofmarschall Oton den spanischen Pfeffer aus allen Poren, und nicht weniger denn 200,000 geschlagene Ducaten,

---

1) Hago Alcaide de Paris
A Feliciano.

2) Que pajes he de tener
Para Alcaide de Paris

gerade so viel als die Mitgift beträgt, die der **König** der Braut bestimmt: zu jenen 100,000, ihrem Vater, **Juan**, vom Könige in seinem Handbillet abgeforderten Ducaten, die gleiche Parallelsumme fügend, in zehn der Braut geschenkten Gütern.[1] Was für Parallelfunkenbüschel schütteln aber nicht erst die Vorkehrungsscenen zu diesen Schlussüberraschungen aus allen Gliedern und Haarspitzen! Die **sechs Schüsseln**, die der **König** in zwei Trachten auftragen lässt, als Nachtisch zu dem parallelen Vergeltungsschmause, womit er des Winkelbauern, ihm, dem vermeinten Alcaiden von Paris, zu Ehren gegebenes Gastmahl erwidert! Und welche Leckerbissen tischt der erste Schüsselgang in seinen drei Becken auf? Die Insignien-Symbole der Königsmacht: **Scepter**, **Spiegel** und **Schwert**, deren Bedeutung der **König** seinem Gast aus dem Bauernwinkel erklärt, worunter der **Spiegel** allein einer Deutung bedürfen möchte: dass derselbe nämlich des Königs Aufgabe, der Spiegel seines Reiches zu seyn, verbildliche, in welchem sich jeder Vasall beschauen müsse, als das in Pflichtentreue Parallelebild zu seinem Könige, das ihn aus dem Spiegel, Ehrfurcht gebietend, anstrahlt, und das — glossirt die Gesangsstrophe der Tafelmusik — der königstreue Unterthan anzubeten habe, vom Glanze der Majestät, wie von den Strahlen der aufgehenden Sonne, geblendet und von des Königs Anblick so freudedurchglüht, wie die Erde bei des Sonnenantlitzes erster Schau.[2] **Juan**, eingedenk seiner zuversichtlichen, bauernstolzen Haltung und Sprache, dem Könige gegenüber, erzittert, und möchte in seinen Winkel sich verkriechen. Doch bald verscheucht der **zweite Schüsselgang** jede Besorgniss. Die erste dieser Schüsseln enthält ein königliches

---

1) Sobre los cien mil ducados
En diez villas otros ciento.

2) **Musicos** (cantan).
Como se alegra el suelo
Cuando sale de rayos matizado
El sol en rojo velo,
Así viendo el su rey, estó obligado
El vasallo obediente,
Adorando los rayos de su frente

Schriftblatt, das Juan's schon zum Oberschöppen von Paris ernanntem Sohne, Feliciano, den Titel 'Caballero' verleiht. In der zweiten Schüssel liegt das Papier, das Juan's Tochter, Lisarda, mit den 200,000 Ducaten als Mitgift austeuert. Die dritte Schüssel endlich bringt ihm selbst, dem Winkelbauer, Juan, die Ernennung zu des Königs Haushofmeister. 1) Winkelbauer fällt auf's Angesicht vor Wonnebetäubung, und küsst, der spanischen Etiketten-Parallele und Parallelen-Etikette gemäss, dem Könige zuerst die parallelen Füsse und dann die parallelen Hände. 2) Wie steht es nun um die ironische Tendenzmoral? Offenbar ist die ganze hoffähig gemachte Bauernwinkelfamilie, mit ihrem Oberhaupt voran, der vom Ofen gelockte Hund. Der Schluss der Komödie schlägt ihren Titel mit einem Hoftitel in's Gesicht, und degradirt den Bauer als König in seinem Winkel zum königlich „gemayerten" Hausmaier, während der König dem Bauernwinkel den Rücken als ein Alexander zukehrt, der dem Diogenes die Tonne zerschlägt und den Cyniker, den königsbissigen Hund-Philosophen, als Hofhund an goldner Leine davonführt. Gelt, eine in zwei Spitzen auslaufende Schlussironie, die sich gegenseitig abstumpfen! Ein pfeilförmiger Scorpionstachel, den die in zwei feurige Parallelkreise gebannte Komödie gegen sich selber einkrümmt, nicht etwa um sich todtzustechen, da ihr Pfeilstachel nur goldnen Thau tröpfelt, sondern blos um zu glänzen, wie der Stachel ihres siderischen Abbildes, des in den Parallelkreisen des Zodiacus schimmernden Scorpions. Auch dies hat das Genie, das spanische vor Allem, zueigen, dass seine Fäulniss als blendendes Irrlicht aufglänzt: dass, gleich dem Meeresleuchten, auch das seine von verwesenden Weichthieren herrührt; dass seine Fehler, Gebrechen und Flecken im Verhältniss zu seinem Genie stehen, wie die Grösse der Flecken an der Austerschaale auf die entsprechende Grösse der von ihr umschlossenen Perle deutet; dass sein poetischer Auswurf, wie des Luchses Harn, zu Edelsteinen erstarrt, oder wie der aus solcher Bewässerung er-

1) — Para ti trae
Una cédula el tercero
De mayordomo del Rey.

2) Juan. Los pies y manos te beso

zeugte und nach dem Tode in eine solche wieder aufgelöste Orion[1], unter die Sterne versetzt ward, wo er neben dem gleichfalls asterisirten Aase des Scorpions gar herrlich strahlt, dessen Stich ihn und den Scorpion selber zu Sternbildern flammte und emporstach in den Himmel. Lauter metamorphotische Contrasterscheinungen, die im spanischen Genie schöpferisch wirken, unbeschadet der unausgleichbaren Widersprüche, die freundnachbarlich nebeneinander herlaufen, weil sie, wie Parallellinien eben, in alle Ewigkeit sich nicht berühren, und daher auch keine die Gegensätze tilgenden Kreuzungs- und Durchgangsknoten, keine — wie durch Gegenspiegelung interferenzirte Lichtstrahlen — keine die Widersprüche auslöschende Durchschneidungspunkte bilden.

Amar sin saber á Quien.
(Lieben ohne zu wissen, Wen man liebt.)

In dieser Lage befindet sich Caballero Don Juan, der, bei einem im Duell Getödteten, das er, als Fremder, zu verhindern herbeigeeilt war, von den Gerichtsdienern betroffen, im Gefängniss als der vermeinte Mörder schmachtet. Der wirkliche Mörder, Don Fernando, hatte sich auf das Pferd des von Sevilla eben vor den Thoren von Toledo, wo das Duell stattfand, angelangten Don Juan geschwungen und in seine Wohnung zu Toledo glücklich geflüchtet. Hier erzählte er seiner Schwester Leonarda den Vorfall[2], die mit Einwilligung ihres Bruders dem Unschuldigen werthvolle Geschenke in Edelsteinen und Silber durch ihre Dienerin Ines[3], in's Gefängniss schickt, mit einem Briefchen,

1) — Quia sic genitus vocat Uriona.
Ovid. Fast. V, 530 ff.

2) Den Anlass zum Duell gab ein Wortwechsel wegen einer Dame, deren Gunst sich der im Duell gebliebene Don Pedro berühmt hatte. Fernando berichtet seiner Schwester den Hergang in einer zwei Columnen langen Schilderung. — 3) Zofe Ines liest den Romancero, bekennt sich als Schöngeistin und kann dem Cervantes seinen Don Quijote nicht verzeihen:

Ines. Don Quijote de la Mancha
(Perdone Dios a Cervantes)

worin die mildherzige Unbekannte ihr Mitgefühl dem fremden Ritter ausspricht.[1]) Don Juan ist ausser sich vor Entsetzen über das Briefchen, sein Diener Limon (Citrone) über die Geschenke, dem die Natur schon in den Windeln ein ansehnliches Geschenk in einer Nase eingebunden, die ihn bei den Mitgefangenen als Juden verdächtigt. Limon rettet die christliche Ehre seiner langen Judennase mit den kurzen Stutznasen, womit ausnahmsweise auch Juden geboren werden.[2]) Don Juan d'Aquilar sendet der unbekannten barmherzigen Schwester, nebst der Antwort auf ihr theilnahmvolles Billet, einen Diamanten als Gegengeschenk. Die Doublone aber, die Don Juan der Ueberbringerin anbietet, weist die Romancero-Leserin, das gebildete Kammermädchen, die schöngeistige Gegnerin des Don Quijote, Ines, entschieden zurück. Ein Grossmuthswettstreit zwischen Don Fernando, der Don Juan im Gefängniss mit dem Vorsatz aufsucht, sich als den Schuldigen beim Gericht anzugeben, und Don Juan, der den Vorschlag zurückweist, wird vorläufig durch Don Juan's Vertröstung auf seinen hohen Freund und Gönner, Don Luis de Ribera, zu Toledo, Verwandten des Herzogs von Alcalá, beigelegt, dessen Verwendung ihn der Haft entreissen werde.

Die Romancero-Leserin Ines entwirft der Herrin eine

Fué de las extravagantes
Que la Cronica ensancha.

Der erste Theil des Don Quijote war 1605 zu Madrid erschienen. Unsere Comedia konnte in demselben Jahre gespielt worden seyn. — 1) Leonarda theilt dem Bruder ihren Anschlag mit, vorbehältlich, auf Frauenwort, des heimlichen Anschlags in petto: die vorläufige 'Quien' zu dem Titel der Comedia zu liefern:

Yo le escribiré un papel
Diciendo, que es de una dama
Que le vió pasando, al tiempo
Que al Carcel le llevaban,
Y que piadosa le envia
Joyas, regalos y plata.

2) Si narices longas hacen
Sospechar, no dicen bien,
Porque sepan que hay tambien
Judios que romos nacen.

so romantische Schilderung von Don Juan's Person, Wuchs, Taille, männlicher Zier und galantem Wesen [1], dass Doña Leonarda den Sperling in der Hand, — denselben Don Luis de Ribera, auf dessen Fürsprache Don Juan gegen ihren Bruder sich berufen — diesen Sperling in der Hand, ihren schwärmerischen Anbeter fliegen lässt, dem Vogel im Käfig zuliebe, zu dessen unbestimmtem Frage-Fürwort „Quien" sie titelgerecht sich erkoren fühlt, insonders nachdem sie sein Antwortsbriefchen gelesen, worin er Liebesbetheuerungen ablegt, ohne zu wissen Wem? und sich zu ihrem Vogel im Käfig erklärt, ohne zu wissen, welche schöne Hand ihm Zucker und Futter reicht, und ohne zu wissen, ob er jemals aus ihres Käfigs Haft würde befreit werden können und wollen. [2] Die feurige Toledanerin ist entschlossen, den Vogel nicht freizugeben, sondern in das goldenste, von der Freiheit selbst beneidete Gefängniss, in ihr Herz, einzuschliessen. [3] Unwiderruflich fasst sie den verhängnissvollen Entschluss einer Romeo-Julia: Dieser Mann muss mein Herzliebster und ich sein Weib werden, und sollten wir Beide darüber zugrunde gehen. [4] Und schickt Ines wieder an Don Juan ab, um ihm ihr Portrait zu bringen, das unbekannte „Quien" in Farben. Mittlerweile versichert der vornehme Santiago-Ritter, Don Luis de Ribera, seinem Freunde und Schützling im Gefängniss, Don Juan, seiner freundschaftlichsten Gönnergefühle und nachdrücklichen Verwendung. Citrone (Limon) lässt Ines eintreten in die Gefängnissstube mit der Begrüssung: Herein, „Blüthe der Welt." [5] Die in romantischen Situationen, Erfindungen und Lügen bewan-

1) En mi vida
Vi mancebo tan galan.
— — — — —
¡Que talle! Que bizarría!
¡Que limpieza!

2) que vos sois quien me habeis preso, pues no hay carcel como la obligacion, y prueba se en que desta podré salir, y de la otra es imposible. — 3) yo le tengo de querer.

4) Porque este hombre ha de ser
Mi bien, y yo su mujer,
O de los dos perdicion.

5) Llega, flor del mundo

derte Zofe giebt vor, sie müsse das Portrait dem Juwelier, zum Ausbessern des Gehäuses, bringen. Welcher Verliebte lässt sich aber das Portrait der Geliebten wieder entreissen, zumal einer Geliebten, die man liebt, ohne zu wissen Wen? die man eben nur als Bild, als Ideal liebt, ohne Original? Nach diesem fragt Don Juan den hierauf ihn besuchenden Don Fernando, des Originals Bruder. Dieser erkennt natürlich auf den ersten Blick die bewusste „Quien", zieht aber beim Erkennen ein so verdutztes Gesicht, dass Citrone darauf wettet, ein solches Gesicht könne nur der Ehemann des Originals veranstalten. [1]) Mit dem nichts weniger als tröstlichen Gesicht, das nun Don Juan zum besten giebt, schliesst der erste Act dieser vorzüglichen Komödie, einer der wenigen unter den besten der spanischen Duell-Komödien, wo das Duell dem angenehmen Eindruck, den wir von den edlen Figuren und Motiven empfangen, keinen Abbruch thut.

Was bleibt dem zweiten Act übrig, als Leonarda und Ines in Don Juan's de Aguilar Gefängnissstube verschleiert erscheinen zu lassen? Als Leonarda ihr Entzücken über den schönen jungen Cavalier in Aparte's verrathen zu lassen? Als Don Juan sie fussfällig um Entschleierung flehen zu lassen? Als es ihm, nach einigen schalkhaften Versagungs-Neckereien, zwar nicht augenblicklich gewähren, doch in Aussicht stellen, wohl aber die erbetene Zusammenkunft, nach seiner wieder erlangten Freiheit, an ihrem Fenstergitter ihm bewilligen zu lassen? Was der zweite Act keines andern, als Lope's, so reizend naiv, und in ächter Unschuldsliebe eines noch nicht funfzehnjährigen Fräuleins so kindlich treuherzig dem Geliebten möchte zusichern lassen, das ist Leonarda's Liebesgeständniss, das wieder an Julia's offenherzige ehrliche Liebeserklärung erinnert, im Widerspiel zu der Verschleierung: Julia's von der dunklen mantilla der Nacht; Leonarda's von dem Spitzengewebe ihres Gesichtsflors, der dem heiss schwärmenden Andalusier sein „Quien" neidisch verhüllt. Don Juan äussert seine Befürchtung, dass sie vermählt seyn könne. „Das wird nur an dem Tage der Fall seyn" — entgegnet sie — „wenn Gott meine Wünsche erhört.

1) ¿Quanto va que es su mujer?

Bis jetzt habe ich noch keinen Gemahl ... Doch ich sage nicht die Wahrheit. Ihr seyd ja der Meine, und werdet es, so hoffe ich, mit Zuversicht seyn, wenn ihr erfahren, wer ich bin." [1] Obgleich die Scene, wo Don Fernando von Doña Lisena, um derenthalb er Don Pedro im Zweikampf umgebracht, einen entschiedenen Korb voll stachlichter Vorwürfe wegen des ihr entrissenen Geliebten davon trägt, nur ein episodisch schwaches Interesse darbietet, so gönnen wir doch dem sonst wackern Don Fernando den Korb und dem zweiten Act diese Scene von poetischer — Gerechtigkeit.

Der edle Don Luis de Ribera führt Don Juan unter Bürgschaft aus der Haft, und Eines Weges gerade vor den Balkon des von Leonarda dem Don Juan bezeichneten Hauses, von dessen Beziehung zu Don Luis der Freund keine Ahnung hat — sin saber quien, ohne zu wissen, Wer ihn dahin führt, der nämlich, der da liebt und recht gut weiss Wen, die Leonarda nämlich. Erfährt es aber augenblicklich aus der Hinführung eben auf den Standort des ungeahnt gemeinschaftlichen Stelldicheins, das für Don Luis freilich nur ein einschichtiges ist, was indessen Don Juan, als vorbestimmter Nichtwisser von Wie, Wo und Wen, auch nicht weiss und wissen darf. Don Luis hat sich auf einen Augenblick entfernt. Nun folgen Balkonquiproquo's sin saber Quien von genuin spanischen Collisionen, infolge des durchgängigen Edelmuths der Personen. Don Juan bittet die am Fenster erschienene Leonarda, die nicht weiss, ob sie Don Luis liebe oder langweile, sie möchte sich huldsam gegen Don Luis erweisen, der seiner Hoffnung Hafen ist. [2] Und

---

1) Don Juan. — mas temia
Que érades casada.
Leonarda. El dia
Que comple Dios mi deseo.
Ahora sin dueño estoy . . .
— Miento; que vos lo sois mio.
Y que lo sereis confio
Quando vos sepais quién soy

2) Leonarda. No sé
Si me sirve o me cansa.

als der wiedergekehrte Don Luis mit Don Juan zusammen vom heimkehrenden Don Fernando verscheucht worden, klagt Don Juan seinem Diener Limon seine Lage, dass ihn Freundschaft und Dankbarkeit zwinge, der Bewerbung Don Luis' um Leonarda zu weichen. Die Gemeinörtlichkeit von Fernando's Bruderscene mit seiner Schwester Leonarda wollen wir als eines der Weinblätter mit in den Kauf nehmen, die zwischen den köstlichen Pfirsichen liegen.

Bisjetzt liebt Don Juan noch immer, ohne zu wissen, Wessen und was für ein Gesicht hinter dem Schleier lächelt. Bei Leonarda's zweitem Besuch in seinem Gefängniss, wohin er zurückgekehrt, lüftet Don Juan selbst den Schleier mit einer Apostrophe an den als ständige Perlen von Aurora geweinten Morgenthau, an die den Morgen begrüssenden Vögel und an alle Schafherden, die vor Sonnenaufgang auf die Weide getrieben werden, um endlich in Leonarda's enthülltem Antlitz die leibhafte Sonne selber anzubeten. Mehr als irgend ein spanischer Dramatiker hat Lope idyllische Lyrismen in seinen Lustspielen, und meist zum Schaden des Lustspieltons, als falschen Schmuck verschwendet. Don Juan, aus Rand und Band vor Entzücken, sieht in Leonarda's Gesichtsoval das Weltall in Miniatur. [1]) Citrone (Limon) quetscht sich selber aus in obligater Ekstase als Diener-Doublette seines Herrn, und wählt als Citronenpresse dazu Sonett 65 von Lope, seinem und der Komödie Schöpfer [2]), wie Leporello in Don Juan: „das ist aus dem Figaro von Mozart!" Wer tritt in's Gefängniss? Don Luis! Leonardo und Ines haben natürlich ihre Schleier wieder fallen lassen. Don Luis sieht nichts vom Gesicht als die schönen Augen. [3]) Nicht einmal ein Wort kann Don Luis der verschleierten Ines abgewinnen. Für seine Ankündigung von Don Juan's Freilassung schenkt sie ihm einen

Don Juan. No le trates mal, mi bien:
Que es puerto de mi esperanza.

1) Yo he visto
Todo el mondo en ese rostro.

2) Dice allá en sus rimas Lope
Soneto sesenta y cinco.

3) ¡Buenos ojos!

Brillantring funkelnd wie die Buenos ojos, und entfernt sich mit Ines lautlos. Dem neugierigen Don Luis kann Don Juan mit gutem Gewissen bei dem Titel der Comedia zuschwören, dass er den Namen der Dame nicht weiss, und dass er liebt ohne zu wissen Wen. Zwischen Thür und Angel, zwischen Rinde und Borke von Dankbarkeit gegen Don Luis und Liebe für seines Wohlthäters Geliebte geklemmt — in dieser Gemüthsdoppelkerkerpein wird unser befreiter Don Juan d'Aguilar vom zweiten Acte dem dritten überliefert.

Eine neue Folterschraube setzt Don Fernando's Dankbarkeit gegen Don Juan dessen Situationsklemme durch die gastfreundschaftliche Aufforderung an, Don Juan möchte in seinem Hause so viele Tage verweilen, als er für ihn im Gefängniss zugebracht. Don Juan werde da zugleich seine, Fernando's, Schwester kennen lernen, die nicht minder begierig als er, der Bruder, ist, dem grossmüthigen Hafterdulder in Stellvertretung ihre Dankbarkeit zu bezeigen.[1] Wie sinnreich versteht so ein spanisches Dichtergehirn, zumal eines Lope, mit dem Doppelpfunde seiner dualistischen Situationsanschauungen und zwiespaltigen Seelenstimmungen und Lagen zu wuchern! Don Luis, entzückt über seines Freundes und Schützlings Don Juan's Aufnahme in Don Fernando's Haus, erwartet von ihm eine warme Fürsprache bei Leonarda zugunsten seiner Bewerbung[2], und getröstet sich der freudevollen Hoffnung, durch Don Juan's Vermittelung Leonarda täglich sehen zu können. Don Juan's dankerfülltes Gemüth — dankerfüllt für die Befreiung aus unverschuldet gebüsster Haft — sagt dem Befreier seine eifrigste Mitwirkung zu[3], und dass er, als Befreiter, der Gefangene seines Befreiers bliebe nach wie vor[4] — und hält unverbrüchlich Wort? — Mehr als das! Er

---

1) Conocereis una hermana
Que tengo, que quiere veros
Y la parte agredéceros
De esta prision.

2) Donde está Leonarda, estás:
Habla la de parte mia.

3) En mí tendrás una guarda
De obligacion y de fé.

4) Tu preso como antes soy.

räumt dem Wohlthäter, dem die Wohlthat nichts als ein Verwendungswort gekostet, das Feld — entschlossen mit seinem von Liebe flammenden Herzen Toledo den Rücken zu kehren, worüber Limon, dem er seine Seelenklemme als Grund der Abreise angiebt, die herbsten von dieser Klemme ihm ausgepressten Citronenthränen tröpfelt, im Hinblick auf Ines, seine Leonarda. Zum vollständigen Parallel-Dualismus fehlt nur, dass Leonarda, zugunsten einer Freundin, die Vermittlungsrolle bei Don Juan übernehme, die ihm Don Luis bei Leonarda, als seinen Freiwerber aus Dankbarkeit, übertragen. Richtig! die Freundin hat sich gefunden, in der Wittwe Lisena, um die sich Leonarda's Bruder, Don Fernando, bewirbt, die sich in Don Juan's Taille und Tournure verliebt, die ihre Freundin Leonarda bestürmt, sie mit Don Juan's schönem Wuchs zu verheirathen, und die auch nur, behufs Vervollständigung des spanischen Parallel-Schema's, von Lope erfunden worden. Da steht nun, Scene 8. Acto III., der doppelgestaltige, dualistische Situations-Parallelismus leibhaft vor uns, und sich selber gegenüber, in dem Liebespaar Don Juan und Doña Leonarda: Er, als Fürsprecher und Freiwerber „für einen Mann“; sie, als Freiwerberin „für eine Frau“. Er: Don Luis trug mir auf, Dir sein Liebesleid zu melden. Sie: Und mir, Lisena, Dir zu sagen, dass sie Dich anbetet. [1]) Bei der Gelegenheit erzählt Don Juan der Leonarda die Veranlassung zu seiner Reise von Sevilla nach Toledo, woraus wir erfahren, dass der von Don Luis im Zweikampf getödtete Don Pedro, Don Juan's Schwester verführt hatte, und dass Don Luis nur ihm, Don Juan, in der Züchtigung zuvorgekommen. Er wiederhole daher die flehentliche Bitte, Leonarda möchte ihre Liebesgunst seinem Freunde und Wohlthäter, Don Luis, zuwenden. Leonarda aber ist, trotz Parallelismus und spanischem Schema, und trotz ihrer anfänglichen Verwendung zu dessen Gunsten, so wenig gesonnen, auf Don Juan's aus Dankbarkeitsverpflichtung liebeketzerischen, herzenswidrigen und psychologisch unhaltbaren Vorschlag

---

1) Don Juan. Vengo a hablarte por un hombre.
Leonarda. Yo á ti por una mujer.
Don Juan. Don Luis me ha dicho, señora,
Que yo te diga su pena.

einzugehen, dass sie Feuer und Flammen speit, die schlagendsten Gründe dem liebesabtrünnigen Entsager aus angeblicher Freundschaftsverpflichtung in's Gesicht schleudernd — so schlagend, dass die Gründe gleichzeitig der ganzen Erfindung der Komödie und ihrem Hauptmotiv in's Gesicht schlagen. „Von Verpflichtungen gegen einen Freund sprichst Du und vergissest meine Dir erwiesenen Wohlthaten. Don Luis, was hat er gross für Dich gethan? Es kostete ihm blos ein Wort bei seinem Vater, dem Herzog, um Dich aus der Haft zu befreien. „Dergleichen Freundschaftsdienste kommen alle Tage vor“ [1]) u. s. w. Bei so richtigem Urtheil über die Haltlosigkeit des Verpflichtungsmotivs im Conflict mit Liebesleidenschaft, und gleichwohl auf dieses unhaltbare untergeschobene Motiv die Intrigue, die ganze Comedia bauen — ist das nicht auch wieder ein im Geiste des Dichters halb bewusst halb unbewusst sin saber Quien arbeitender Compositions-Dualismus: Don Juan beharrt bei der Abreisse und reisst sich von der Geliebten los mit thränenvollen Augen. [2]) Dank dem wackern doppelgestaltigen Minirer in des Dichters spanischer Brust, dank dem parallelen, sich selbst gegenseitig in die Luft sprengenden, Minen bohrenden Komödiengenie, explodirt Leonarda's Liebes-Flattermine vor Don Luis mit gleicher Heftigkeit, mit welcher Don Juan sein Dankbarkeitspulver verpufft hat. Leonarda erklärt ihm rundweg, sie liebe einzig Don Juan und könne nur Don Juan lieben, und werde ihn bis in den Tod treu und unwandelbar lieben. Don Luis steht verblüfft da und begreift mit uns nicht, warum Don Juan nach Madrid zurückgereist ist, ohne ihm, seinem treuen Freunde und Gönner, auch nur ein Wort von diesem Liebesverhältniss, „ohne zu wissen Wen“, anzudeuten. Er, Don Luis, würde sonst der Abreise sich wider-

---

1) Las obligaciones
De pagar te precias;
No pagues las mias
Paga las ajenas.
Don Luis por el Duque
Te ha sacado della,
Hablando á su padre
Que no es cosa nueva . . .

2) Limon. Llorando va.

setzt haben [1]) — und spornstreichs dem unaufhaltsamen Liebesflüchtling, als Dankbarkeitsflüchtling, nachsetzen, ihm einholen, ihm die Hölle heiss machen, wegen des Freundschaftsverraths aus Dankbarkeits- und Verschwiegenheitsmarotte, aus unpsychologischer Entsagungsschrulle und unerschütterlicher Anhänglichkeit an den eigentlichen Busenfreund, an das Parallelschema, — den trotzalldem auf seinen Liebeflüchtlingsfüssen bestehenden Don Juan, den Antipoden zu Mozart's Don Juan, wenn nicht gutwillig als seinen „Gefangenen" [2]) nach Toledo zurück, und ihn mit Teufelsgewalt [3]) der Leonarda als Gatten zuführen, dass kein Mensch weiss, wie, warum und wieso? — das Alles kostet dem dritten Act nicht mehr als die letzten drei Scenen. Wobei wir noch als Zugabe die schliessliche Katechisation Don Juan's durch Don Luis erhalten, der dem aus Dankbarkeit Davongelaufenen dreifacher Undankbarkeit, gegen Don Fernando, gegen Leonarda und gegen ihn, Don Luis, seinen Freund und Wohlthäter, beschuldigt; die zwei ehelichen Doppelbande ungerechnet, die Don Fernando, nachdem auch er seinen pflichtschuldigen, zwischen gekränkter Ehre, mitbezug auf die Schwester, und zwischen Liebesgefühlen für Lisena antagonisirenden Dualismus [4]) erledigt hat, mit der auf Don Juan's Wuchs und Taille versessenen Wittwe Lisena, und das parallele Eheband ungerechnet, das Citrone mit der Romancero-Leserin Ines knüpft. [5]) —

---

1) Si me hablára Don Juan en su partida,
Yo le excusára el justo atrevimiento.

2) Venid preso.

3) ¿Aquí me traes, Señor?

4) Mal me va de honor y amor.

5) Los Donaires*) de Matico
(Die Fahrten des Matico).

Matico ist des Hirten Sancho Geliebte, die, als Hirt verkleidet, Sancho am Hofe aufsucht. Was macht Saul unter den Propheten, und Sancho am Hofe? Nahezu, was Saul unter den Propheten macht: er holt sich eine Krone. Hirt Sancho soll nämlich Schwiegersohn des regierenden Grafen von Barcelona werden, der ihm die Hand seiner Prinzessin

*) Donaire bedeutet „witziger Einfall", launiger Streich.

Tochter, Rosamunda, zugesagt, als Lohn für die von Sancho bewirkte Rettung des Grafen von einem Schlangenthiere, das den Grafen auf der Jagd angefallen hatte, und dessen beide Begleiter, die Hofherren Ramiro und Riquelmo, in die Flucht gejagt. Bei Sancho's Vorstellung durch den Grafen, als Drachentödter, will sich Prinzesschen Rosamunda die zarte fürstliche Haut voll lachen, bittet mit ihrem Rosenmündchen den Himmel, er möchte sie von diesem Drachentödter befreien, wie er ihren Vater vom Drachen, und läuft kichernd davon.*) So munter begegnet Matico (Juana) ihrem zu einem Hofcavalier adonisirten Sancho nicht. Sie ereifert sich vielmehr selber zu einem kleinen Eifersuchtsdrachen, und geht dem Schlangenwürger so hart zu Leibe, dass dieser sich vor Angst im gräflichen Thronsaal zu häuten Anstalt macht, d. h. sich seine Hofkleider vom Leibe zu reissen, um mit seiner Juana (Matico) im Costüm des ersten Landmanns, Adam, — nach dem Sündenfall, versteht sich, — in Hirtenfellen mit seiner Eva, Matico, aus dem Hofparadiese, in die Wildniss zurückzukehren. Bei diesem Garderobenwechsel betrifft den Sancho der präsumtive Schwiegervater, Graf von Barcelona, lässt ihm vom Waffenmeister, der den Hirt zum Hofmann und Caballero drillen soll, eine Rüstung als Zwangsjacke bringen, die ihn am Hofe festhält.

Der zweite Act bringt noch ganz andere Häutungen und Garderobenwechsel zuwege, wobei nämlich Sancho den Bauer Adam ganz und gar auszieht und desgleichen Matico-Juana die Bäuerin. Ein an den Hof von Barcelona zufällig gelangter limosinischer Ritter, Belardo, erkennt nämlich stehenden Fusses in Sancho Rugero, Sohn des Königs von Navarra, wo gerade der wieder als Ziegenhirt kostümirte Sancho der Prinzessin Rosamunda Liebesneigung gewonnen, — und erkennt in Einem Aufräumen in dem oder in der, ob dieser Neigung vor Eifersucht eben aus seiner oder ihrer Hirtenhaut fahrenden Matico-Juana die Tochter des Königs von Leon, mit welcher Sancho, Kronprinz von Navarra, davongelaufen, und nicht weniger als sechs Jahre in der Wildniss verlebt hat, und zwar wie Adam und Eva vor dem Sündenfall.**) Nun fährt das Davonlaufen der Infantin von Leon (Juana) erst recht in die Beine, mit denen die Eifersucht auf die Prinzessin von Barcelona ohne Weiteres durchgeht; fährt Hals über Kopf in eine Dienerhaut, in

---

*) Pues te libró de un dragon
A mi me libre (el cielo) de aqueste.
(Entrase riendo.)

**) Que mi Rugero perdida
Gastó seys años de vida —

Aber

— prendas de la honra
No le consentí tocar —

schwört Juana Stein und Bein.

Die Belagerung von Santa Fé.

El Cerco de Santa Fé, bedeutet nicht, wie man meinen könnte, die Einschliessung von Santa Fé, sondern die Einschliessung oder Belagerung von Granada durch die mauerfeste Lagerstadt Santa Fé, welche das katholische Königspaar, Fernando und Isabel, auf der Brandstätte des früheren infolge einer Feuersbrunst [1]) eingeäscherten Wachtlagers von Leinwand und Holz, aus Werkstücken hatte erbauen lassen, der maurischen Bevölkerung des belagerten Granada als schreckendes

---

welcher sie bei dem limosinischen Ritter, Belardo in Dienst tritt. In diesem abwechselnden Ausder- und Indiehautfahren bestehen eben Matico's Donaires, Matico's „Fahrten".

Inzwischen geht der dritte Act in's Land und zwar mit dem Kronprinzen von Navarra, Sancho-Ruger, bei welcher Gelegenheit dieser eine von ihm aus Barcelona verjagte Truppe Aufrührer gleich mitnimmt, und eilen, die Beine in der Luft, der Infantin von Leon, dermalen Matico, Reisediener des limosinischen Ritters Belardo, den die Infantin in Livrée aus Papieren, die sie in seinem heimlich durchsuchten Reisesack gefunden, als ihren vormaligen Anbeter, Grafen Belardo, erkennt, die Entdeckung zu machen; dem Grafen Belardo, der vor dem Kronprinzen und Ziegenhirt Ruger-Sancho als früherer Courmacher Vorhand hat, ihre Hand anbieten, dieser die Hand mit Entzücken ergreifen, der ventre-à-terre herbeieilende Kronprinz-Ziegenhirt das Nachsehen haben, seine sechsjahrelange Nase gemüthlich einstecken*), und diese der Prinzessin von Barcelona als Brautschatz überreichen, und schliesslich Conde Belardo von Conde de Barcelona als dessen von Seeräubern in zarter Kindheit geraubter Sohn erkannt werden — nicht weniger bringt der dritte Act in nicht mehr Scenen fertig, als zwischen seinem ersten und letzten Falle liegen, nämlich 21, und mittelst nicht mehr als eben so vieler Garderobenwechsel und Rollenverwandlungen. Diese in die überwucherndsten, nicht gehauen und gestochenen Novellen-Abenteuerlichkeiten verwilderte Comedia des Lope preisen M. Enke's Studien bis über die Puppen. Ein dreimaliger Tusch aus der Puppenbude-Trompete, gebracht dem von der poetischen Schönheit, dem zaubervollen Reiz, kurz von den donaires der als Hirt, Lakai, Mantelsackdieb ihren Liebhabern ab- und zulaufenden, und diese wie ihre Rollen wechselnden Infantin von Leon bis in den vierten spanischen Himmel verzückten Lope-Studirer!

1) Am 9. Juli 1491 durch Unvorsichtigkeit ausgebrochen.

---

*) Pues le quiere, no me pesa.

Wahrzeichen unerschütterlichen Vorsatzes, den Steinwällen von Granada steinerne Belagerungsmauern, eine eben so felsige Einschliessungsveste entgegenzustellen, von welcher aus der Fall und die Einnahme Granada's, der letzten Hochwart und Brustwehr der Araberherrschaft in Spanien, bewerkstelligt werden sollte. Die unbezwinglichste Angriffs- und Eroberungsstärke beeiferte sich das katholische Königspaar, seiner Belagerungsveste durch den Namen 'Santa Fé' („heiliger Glaube") zu verleihen: einen niederwerfenden, zu Boden streckenden Erzengel-Michaelschild gleichsam dem ungläubigen Granada entgegenzuhalten, für das katholische Belagerungsheer das unverletzlichste Sturmdach, die gefeiteste Schutzwehr.[1] Dieser gegenseitige Herausforderungstrotz von belagerten und belagernden Festungswerken, von Abwehr- und Angriffsverschanzungen, die sich immerdar gleichsam die Zähne weisen, geht durch Lope's Kriegslagerstück, 'El Cerco de Santa Fé', als dramatisches Motiv in mannigfaltigen, vereinzelten Situationsbildern durch keine Haupthandlung und keinerlei aus einem Grundplan entspringende Verwickelung verknüpft. Die drei Acte überbieten sich an obsidionalen Schimpf- und Hohneckespielen zwischen den blokirten und den blokirenden, den maurischen Vertheidigungs- und den christlichen Eroberungsrittern. Lope's scheinbar historisches 'Cerco'-Drama besteht aus einer Reihenfolge von Ueberrumplungswettspielen; ist ein kriegslustiges Paroli-Drama, wobei die Scenen, wie die Wurfstäbe im Cannas-Spiele, einem von spanischen und maurischen Rittern öfter im Verein, und in diesem Stücke von den Mauren, den Christenrittern zum Hohn, unter sich abgehaltenen Wettkampfe, zersplittern und in die Brüche gehen. Bricht doch selbst der zweite, auf das eigentliche Motiv des Stückes zielende Titel: „Y hazañas de Garcilaso de la Vega" („und Thaten des Garcilaso de la Vega") in Stücke kurz und klein.

Gleich Lope's meisten anderen, auf geschichtliche Thatsachen

---

1) Die Stadt Santa Fé wurde 1807 durch Erdstösse zertrümmert, die als spätvergeltende Rachegeister den treulos grausamen Bruch des mit der maurischen Bevölkerung, nach Eroberung von Granada, vom katholischen Königspaar abgeschlossenen Friedensvertrages an dem Steinbau der St. Petri-Glaubensfelsenstadt heimzahlten.

sich stützenden Dramen, bildet auch dieses nur eine Verkettung von scenirten, jene Ereignisse volkssagenhaft überliefernden Romanzen. Im Romanzenton leiten auch sofort drei jugendliche Ritter des Belagerungsheers, die vor Granada ihre Heldensporen zu verdienen wetteifern, Conde de Cabra, der Gran Capitan[1]) und Martin Boorques, unsere 'Comedia famosa', Jeder mit einer die „heilige Stadt" (Santa Fé) feiernden Octave, ein, deren Schlussvers als Kehrreim wiederklingt.[2]) Die der heiligen Lagerstadt geltende Hymne geht in die Verherrlichung der Gründerin derselben, der Königin Isabel, über, die mit ihren Damen und zwei anderen jungen Eroberungsrittern, Hernando del Pulgar und dem eigentlichen Helden des Stückes, dem jüngsten der Mohrenkämpfer, Garcilaso de la Vega, die Bühne betritt. Vorläufig erschöpft sich Garcilaso's Jungritterthum in galanten Floskeln, womit er um die Huld der Damen wirbt. Königin Isabel macht die Runde im Lager, als gekrönte Marketenderin, den ihr begegnenden Soldaten holde Worte kredenzend und noch holdere Geschenke. Einer dieser Krieger, der bei Luja, Cordova und Baeza tapfer gefochten und, gering gerechnet, tausend Wunden davontrug[3]), ist der Erste, der sein Belagrungsabenteuer gegen die Granadischen Mohren zu bestehen vor der Königin sich erbietet, der er, als Entgelt für den empfangenen Ring, zehn Mohrenköpfe zu Füssen zu legen sich vermisst.[4]) Unmittelbar darauf liefert der tapferste Granada-Vertheidiger, der Mohrenheld Tarife, das Seitenstück zu der Verwegenheit von Königin Isabel's Soldaten, mit den tausend Wunden, sich angesichts seiner Geliebten, der schönen Mohrin Alifa, des Wag-

---

1) Ein verfrühter, von Gonzalo de Cordova, erst später, wie uns schon bekannt, in dem italienischen Feldzug erworbener Ruhmestitel.

2) aunque le pese al tiempo, immortal vivas.
Der Zeit zum Trotz wirst du unsterblich leben.

Wofern nämlich die obberegten Erdstösse von 1807 keinen Querstrich durch die Unsterblichkeit machen, was freilich das Octaven-Terzet der drei jugendlichen Belagrungsritter nicht wittern konnte.

3) y mil heridas me han dado.

4) — espero
pagartelo en diez cabezas
de Moros.

nisses erkühnend, ihr die drei Köpfe des Conde de Cabra, Gonzalo de Cordoba und des Grossmeisters, Martin Fernandez Boorques, zu bringen, die ihre herausforderungstrotzigen Lanzen über die Stadtmauer von Granada mit solcher Wucht geschleudert, dass sie über die Häuser hinweg in Bibarrambla niederfielen.[1] Statt der drei Köpfe bringt aber Held Tarife nur den seinigen zurück. Und wenn er blos mit blutigem statt ruhmgekröntem, und nicht sonst gekröntem Kopfe wiederkehrt, so hat sich der Mohrenheld dafür bei seinem Freunde, Celimo, zu bedanken, der als Tarife's treuer Waffenbruder die Liebesanträge der schönen Alifa verschmäht und zurückweist.[2]

Während Tarife auf die Jagd der drei Christenköpfe auszieht, hat ein Portugiese aus Fernando-Isabel's Lager mit seinem Dolche ein Zweikampfsaufgebot an die Thore von Granada befestigt, abziehend, mit doppeltem Trotzgefühl: gegen die Maurenfeste Granada und gegen Castiliens kriegerischen Stolz, dem er, der Portugiese, Rasco Zigueyra, eben zeigte, was Heldenthat heisse. „Hoch, hoch lebe, Portugal!"[3]

Und gleich hinter ihm her ein dritter Mohrennecker, Martin Fern. Boorques, mit seinem Ausfordrungszettel, den er mit seinem Dolche an's Thor von Granada heftet, und gleichfalls mit Dop-

1) Al fin, tanto arremetieron
Que tres lanzas que tiraron,
Casas, y muros passaron
Y en Bibarrambla cayeron.

2) Cel. porque no es justo querer
que quiera tan animoso,
el Moro mas valeroso,
la mas ingrata muger.
— — — — —
Alifa. Que no me has de querer?
Cel. No
Alifa. Y que me' aborreces?
Cel. Sí.

3) Agora verá o Real,
Si esta es fazaña, o novela;
Inda que pese á Castela
Victor, victor Portugal.

peltrotz: den Mauren und den Portugiesen zum Trotz: Und beide Anschlagszettel, diesen doppeltrotzigen Schimpf [1]) muss nun Tarife auf sein bluttriefendes Haupt nehmen, anstatt die drei Castilischen Ritterköpfe, verheissnermaassen, seinem Liebchen zu Füssen zu legen, das ihm nun das höhnende Füsschen, voll Verachtung ob seines vereitelten Bramarbas-Auszugs nach drei Köpfen, auf den blutigen, und, zu ihrem Verdrusse, schmucklosen Döz setzt.

Jetzt hat die zweite Jornada mit ihren Trotz- und Protzbravaden die Hände voll zu thun. Jetzt macht sich Conde de Cabra, gegen Königin Isabel, dafür, dass Mohr Tarife seinem Treuliebchen, der schönen Mohrin Alifa, unter den drei Köpfen auch den seinigen zugesagt, anheischig, die Alifa aufzufangen und sie der Königin als Sklavin zuzuführen. [2]) Heida! unser Zehnmohrenköpfeabschneider, da ist er schon! jener von der Königin mit einem Ring beschenkte Soldat, und bringt zehn? — das nun nicht, aber Einen Kopf, den er von 9 abgeschnittenen, als den schönsten, ausgesucht zu haben versichert, für den noch fehlenden zehnten Kopf den seinigen der Königin anbietend. [3]) Diesem aber bestimmt Isabel den Lorbeer, und dessen Träger, den 'Hurtado' sich nennenden Soldaten, erhebt sie zum Ahnherrn der Hurtado's, einer berühmten castilischen Familie. Während dessen hat Conde de Cabra sein Ritterwort gelöst und führt die beim Wasserschöpfen aus der Schaar ihrer Gespielinnen herausgerissene Mohrin Alifa der Königin zu. Inzwischen hat auch der junge Garcilaso de Vega der Königin Isabel den Mund nach den Feigen wässrig gemacht, die auf einem dicht an der

1) Rotulos de desafis
Y de arrogancias christianas.

2) Pues por su arrogancia brava
Yo os prometo á vos, Señora,
la misma Mora que adora
para que os sirva de esclava.

3) aqui traygo la una dellas:'
nueve cortè, mas entre ellas
esta que vés escogí;
por aquella que faltó
aquí te ofrezco la mia.

Stadtmauer stehenden Baume wachsen und einer vornehmen Mohrin aus Granada gehören. „Wer doch von diesen Feigen hätte!“ [1]) lüstelt die Königin. Martin de Boorques, das hören, und spornstreichs nach dem Feigenbaum, und mitten aus dem Haufen von maurischen Feigenlesern und Leserinnen den Korb voll frischgepflückter Feigen erhaschen und der Königin zutragen — das Alles bricht Martin de Boorques im Umsehn vom Zaun. Und gleich hinterdrein Hernando de Pulgar mit einem Pergamentblatte, worauf das Ave Maria geschrieben steht, gespiesst an seines Dolches Spitze, die er in Granadas Stadtthor sticht und stecken lässt, der Mohrin-Canaille zum Aerger und Possen [2]), und als Revanche für die Vermessenheit, womit der Mohr Tarife ein von Alifa erhaltenes und an seine Lanze geknüpftes Band gegen das Zelt der Königin geschleudert hatte, so dass Lanze und Band in der Zeltwand haften geblieben. Nun schaut Tarife das am Stadtthor steckende Blatt mit dem Ave Maria. Was thut die Canaille? Er befestigt das Ave-Maria-Blatt an seines Rosses Schweif und schleift es, mit einem Sprung in die dritte Jornada und in's christliche Lager hineinsprengend, wie Achilles den Hektor um die Mauern von Troja, über Stock und Stein!

Die spanische Deus ex machina-Attrappe, sie klappt auch hier im entscheidenden Momente auseinander, und heraus tritt das spanische Komödienschicksal in Person, der Katastrophengott, der König! König Fernando der Katholische kommt von Baza, eigens behufs Knotenlösung, dahergeschritten, begrüsst seine Zwillingsherrscherin auf's ritterlichste mit schwunghafter Troubadourhuldigung, den Tag glücklich preisend, wo eine himmlische Seele aus dem Empyreum niederstieg, um sich in einen so schönen Leib zu kleiden [3]); nimmt das Erwidrungscompliment

1) Ha, quien tuviera dellos!

2) ya la canalla canina
para ver la novedad.

3) Dichoso el dia, que en humano cielo,
Donde aquel gran principio, y fin glorioso
un alma tan igual baxó del cielo
para vestirse en cuerpo tan hermoso.

der Königin, die, als Mond der Sonne Spaniens, sich mit deren Abglanz begnügt [1]), huldvollzärtlichst entgegen, und empfängt aus Garcilaso de la Vega's Munde den Bericht über alle die erstaunlichen, während des Königs Abwesenheit vorgefallenen Trotz- und Protzabenteuer von dem Mohren Tarife, dem Verfechter der belagerten Felsenfeste, Granada, einerseits, und von den jungen Recken der steinernen Lagerstadt, Santa Fé, gegenseits bestanden. Noch weiss Garcilaso, der Benjamin unter den Belagerungsrittern, noch weiss er nichts von dem an Tarife's Rossschweif befestigten, und im Staub und Strassenkoth dahergeschleiften Ave-Maria-Zettel, und freut sich blos mit König und Königin an der schönen, von Conde de Cabra geraubten und zugeführten Mohrin Alifa, und an dem Korbe voll frischer, von Martin Fernandez Boorques den maurischen Feigenleserinnen abgejagter, und der danach schmachtenden, mit Evabegier danach lechzenden Königin überbrachter Feigen. Von der Höhe dieses Gipfelpunktes glorreichster, im Abfangen einer schönen Mohrin und Erwischen eines Korbes frischer Feigen bestehender Lagerheldenthaten, muss nun das Königspaar, müssen die kühnen verwegenen Vollbringer solcher Wagestücke die frevelvollsten Gräuel erschauen: den Ave-Maria-Zettel von des schnöden Mohren Tarife Rossschweif dahingefegt über das Blachfeld, die zwischen Santa Fé und Granada sich hinstreckende Ebene, die Vega, den Schauplatz all dieser Grossthaten! Ha, der ruhmvollen, unsterblichen Belagerungskämpfe! Ha, der heldenritterlichen Trotz- und Protzkriegsspiele! Ha, des würdigen Problems eines Nationalkriegsdrama's! Ha, der unbewussten Parodie von Troja's Belagerung, der vor Troja gelieferten Schlachten und ausgefochtenen Zweikämpfe, und insonders jenes furchtbaren Zweikampfes zwischen Achilles und Hektor, der mit der Schleifung des trojanischen Helden, als Katastrophe, endete, wie die in Lope's patriotischem Lagernationalstück mit einem Rossschweif und dem daran befestigten Zettel, als Strassenbesen, abschliesst. Ha, des Kehrbildes zur Achilles-Hektor-Umfahrt! Doch der letzte, das Kehrbild zum ebenbürtigen Pendant der Hektor-Katastrophe

1) Reyna. Sol de España, quien desse sol es luna,
razon fuera que diera luz alguna . . .

verherrlichende Pinselstrich! Der spanisch-katholische Jüngling-Achill, der David-Achill, Garcilaso, der, nach einem an die heilige Jungfrau gerichteten frommerglühten Monologgebete, den Zweikampf mit dem schnöden Mohren und seinem Rossschweif sammt daran hängendem als Schrubber handtirendem Strassenfegerzettel, ruhm- und siegreich besteht! Und, noch einen schliesslichen Trotz-Trumpf ausspielend, besteht! Des Königs entschiedenem, durch Garcilaso's knabenhafte Jugendlichkeit [1]) motivirtem Verbote zum Trotz, besteht! Wie? und eine solche Katastrophe wäre nicht bewältigender, nicht glorreicher für Spanien, als jene Troja-Katastrophe für Griechenland? O des lästerlichen Vergleichs, den die personificirte, in den Auskehrschluss unseres Santa Fé-Drama's so erhaben hereinschreitende España mit Verachtung zurückweist, die That des jugendlichen Garcilaso den Thaten des Bernardo del Carpio, des Cid, des Pelayo, ja den Thaten des grossen Felipe II. an die Seite setzend, den der allegorischen Göttin, España, ihre mit dieser zugleich auftretende Freundin, Fama, prophezeit. [2]) Nun empfängt König Fernando, der Katholische, als dessen Schwester sich eben die personificirte España angekündigt hat [3]), den knabenhaften Kämpen, Garcilaso, der mit dem abgeschlagenen Haupte des Goliath-Mohren, Tarfe, heranzieht, als neuen, tapfern David [4]), und fügt ihm in's Familienwappen den Namen der Jungfrau Maria, auf dass solche That die ganze Welt erschrecke [5]); und

1) Rey. Garcilaso sois muy mozo
para empresa semejante . . .
Garcil. — — — — —
Que tambien David fue niño
y matar pudo al Gigante.

2) Espero un Carlos quinto, un gran Felipe
para quien guardo á Apeles, y a Lisipo.

'Y á Lope de Vega' müsste sie hinzufügen, den Stammnamensvetter von Garcilaso de Vega, und der Apelles' Pinsel, und des Lysippus Meissel in diesem aere perennius-Drama vereinigt.

3) Yo soy hermana de Fernando Quinto.

4) David valeroso nuevo

5) Doyle por armas el nombre
de Maria, porque assombre
a todo el mundo esta hazaña.

ertheilt ihm, weil er auf der Vega dem verruchten Mohren den Hals abgeschnitten, den die ruhmwürdigste Waffenthat verewigenden Namen Garcilaso de la Vega, und vermählt ihm auch gleich eine Fortpflanzerin und Stammmutter des neuerworbenen Komödiennamens in der Person der Hofdame Doña Ana, die des jungen Mohrensiegers Erstlingshuldigungen schon in der ersten Scene des Stückes entgegennahm, und auch für den Heldenjüngling in Liebe glüht, und der er, der König, vier Landgüter als Aussteuer mitgiebt. [1]) Zu allerguterletzt werden noch die schöne Mohrin Alifa und ihr miteingefangener Geliebter, Celimo, Beide nun zum Christenthum bekehrt, ein freies, spanisch-katholisches Ehepaar. [2])

Los Melindres de Belisa
(Die Launen der Belisa.)

Das Wort „melindre“ schillert so vieldeutig, dass nicht leicht eine andere europäische Sprache ein Aequivalent dafür besitzen möchte. „Laune“, „Caprice“, „Schrulle“, erschöpft den Sinn lange nicht. „Zierlaunisch“ würde am nächsten daran streifen; doch spielt auch die Schattirung einer eklen, wählerischen Zierliese, den Männern gegenüber, noch in das Wort „melindrosa“ hinein. Die Launen von Lope's Belisa kränkeln vorzugsweise an dieser männerwählerischen Ziererei. Die ersten Scenen bewegen sich fast ausschliesslich um Belisa's fastidiöse Blasirtheit bezüglich der Wahl eines Ehegatten. Ihre Mutter, Lisarda, eine reiche, einjährige Wittwe, wirft ihrem Bruder, Tiberio,

1) Rey. Y pues al Morillo infame
en la Vega el cuello siega,
y el rotulo (den Ave-Maria-Zettel) nos entrega,
de oy mas quiero que se llame
Garcilaso de la Vega,
Sea tu esposa Doña Ana,
pues ya su afficion es llana,
y quatro villas le doy.

2) Oy de Alifa y Celimo,
que Christianos han de ser
El bautismo se ha de hacer.

Belisa's Oheim, auf dessen Vorschlag, Belisa zu verheirathen, gleich in der ersten Scene, ein: Wo einen Mann finden, der ihren Einbildungen und Ansprüchen genügte?[1] „Hat der Himmel ein so ekelthuerisches rümpfnäsiges Ding geschaffen? Einen Mann geschaffen, der ihr recht wäre?"[2] Diesen Zügen von Ekelleidigkeit fügt Belisa selbst freilich noch anderweitige in der nächsten Scene mit ihrem Kammermädchen Flora hinzu, die sich auf die verschiedenartigsten Gegenstände erstrecken. Durch eine Spalte ihrer geschlossenen Fensterschalter sieht sie einen Oelverkäufer vorübergehen, dessen Anblick ihr einen Oelfleck in's Kleid geschmutzt.[3] Ein grüner Sitzpolster erregt ihr Magenschmerzen.[4] Flora rollt ihr eine Musterrolle von Freiern auf, an denen Belisa's Zierekelei noch ganz anders mäkelt und nörgelt, als Shakspeare's 'Porcia' an ihren von der Kammerzofe als Männer-Musterreiterin zur Auswahl angebotenen Ehecandidaten. Die zwei Scenen der beiden grossen Bühnendichter ähneln übrigens einander in demselben Verhältniss, als Porcia's Charakter von Belisa's grundwesentlich verschieden ist. Porcia: wählerisch aus munterer, herzensgesunder, lebens- und liebefroher Seelenstimmung; Belisa: maasleidig, vor lauter blasirter, üppig-spanischer, müssiggängerischer, grillenhafter Mädchenlaune. Die fürstlich begüterte 'Porcia' schöpft aus ihrem Ueberfluss lebensfreudige Liebesfülle; Belisa von ihren lumpigen 50,000 Ducaten zu hoffenden Vermögens die Verdrossenheit eines miselsüchtigen Zier-Affen.

---

1) — ¿donde hallar
Un hombre tan gentil hombre
Y con partes tan notables
Como imaginadas tiene?
— — — —

2) Pues ¿ha hecho el cielo cosa
Mas causada y melindrosa
Ni hombre que apetezca y quiera?

3) Que le (al aceitero) miré, y me mancho
El vestido.

4) No la (almohada) traigas de verduras:
Que ayer de sentarme en ella
Mal de estomago me dio.

Die aus Liebstöckel geflochtene Strafruthe steckt aber schon hinter dem Spiegel, vor welchem Belisa ihr Ziermäulchen einstudirt. Sie verliebt sich sterbens in einen Haussklaven, für den sie den als solchen bei ihrer Mutter von deren zahlungsunfähigem Schuldner, Eliso, verpfändeten Felisardo hält. Felisardo, verfolgt wegen der stereotypen Erbschuld des spanischen Drama's, wegen Duellmordes, hatte sich mit seiner Geliebten, Celia, in Eliso's, seines Freundes, Haus geflüchtet, welcher das schnell in Haussklaventracht verkleidete Flüchtlingspaar dem Alguazil, als Pfandobject für Lisarda, ausgeliefert, die mit Freuden das schmucke Sklavenpärchen nicht blos als Schuldpfand annimmt, die es noch begieriger als ihr Eigenthum von Eliso käuflich erwirbt. Mit der Zeitsitte in Lope's Tagen ist dieses Komödienmotiv abgewelkt und so verwest, dass der Modergeruch durch die noch lustspielfrischen Blüthen und Blumen einiger Situationen und Figuren hervordringt und eine von Lope's glänzendsten Komödienschöpfungen auch solchen verleidet, die nicht mit Belisa's melindrosem Zippnäschen behaftet sind, sondern im Gegentheil eines gesunden Riechorgans sich erfreuen. Die Verwickelung schürzt sich aus der sich kreuzenden Doppelliebesintrigue; einerseits Don Juan's, des Bruders von Belisa, eines auf Rechnung seiner noch zu erbenden 50,000 Ducaten entschiedenen jungen Wüstlings, Liebesgelüst nach der vermeinten Sklavin Celia; ihm parallel seiner Schwester, Belisa, bis zu epileptischen Zufällen sich steigernde Leidenschaft für den vorgeblichen Haussklaven Pedro (Felisardo). Daneben sich herschlingend die Doppelparallel-Eifersucht Don Juan's auf Felisardo, den er einmal mit der Sklavin Zara (Celia) scharmutzirend findet; Felisardo's wegen Celia's, die er dabei betrifft, wie sie dem Don Juan die Halsbinde in eine zierliche Schleife knotet. Mit dieser im trefflichsten Lustspielton gehaltenen Scene voll Reiz und Lebenswahrheit, aber zwischendurch wohl auch von orchideenartiger Würzhaftigkeit durchhaucht [1]), begnügt sich die Parallelverwickelung des ersten Acts.

1) Belisa. Hombre qui á mi,
Señore, me ha de querer.

Der zweite kommt über Belisa's Zierereien als Rachegeist. Sie selbst wimmert: Es ist nicht mehr Zierenszeit [1], sondern die Spukezeit des Selbstmords [2]) aus Verzweiflung, dass sie, die hochadelige Caballeros mit Nasenrümpfen verscheuchte, sich in einen Haussklaven rasend verliebt. Und, wie sonst rücksichtlich der Männer, ist sie jetzt hinsichts der Todesarten wählerisch: ob Dolch, Gift, Aderlass à la Seneca [3]) — Flora möchte ihr rasch einen Barbier [4]) besorgen, einen Nero mit drei Barbierbecken und einer rothen Aderlassbinde, die sie nach angestelltem Aderlass abreissen werde. [5]) In ihrer Verzweiflung fühlt sich Belisa gemüssigt, vor Ankunft des Barbiers, ihre melindrose Gemüthsart moralisch aus den von ihrem Vater in Amerika gesammelten Reichthümern und der aus dem Ueberfluss entspringenden Ueppigkeit eines Langen und Breiten zu motiviren. Lope lässt sich häufig und gerne auf dem fahlen Steckenpferde moralisirender Substanzirungen seiner Komödienmotive betreffen. Wie dann aber seine Grazie, und sein Genie, was bei Anderen ein Strohwisch als Bierkneipengänger ist, in einen Goldkranz umzaubert, sehen wir ihn auch dieses fahle Steckenpferd moralisirender Auseinandersetzungen nicht blos mit Anmuth tummeln, sondern den fahlen grauen Stecken zum schönsten Paradepferd, wo nicht gar zum Pegasus selber reiten. Die Pest des faulen arbeitslosen Geld- und Capitallungerns hat Belisa's Seele angesteckt. [6]) Ein sol-

¿Postizo le ha de traer?
„Ein Mann sollte mich lieben dürfen
Der einen falschen hat?"

Von einem 'puño postizo' (falschen Handglied) war die Rede. Was aber für postizo zwischen Belisa's Doppelfingerzeichen im spanischen Doppelsinne noch nebenherspielt, ist eine andere Doppelfrage.

1) Ya mis melindres cesaron.

2) A darme la muerte vengo.

3) Sangrada
Es muerte a Seneca hurtada.

4) Llamame un barbero.

5) Y despues podré quitarme
La venda.

6) Yo, con la locura
De hacienda tan grande . . .
Hé dado en melindres.

ches Streiflicht, als socialistisch-psychologisches Motiv, aus dem 17. Jahrhundert herüber, vermag nur die Vorschau des Genie's zu werfen, der Incongruenz solcher Erörterung zur Situation und Stimmung unbeschadet. Die zutreffende Motivirung seiner Seelenkrankheit greift aber nichts desto weniger zu einem Heilmittel, das nur eine neue Ansteckung mit dem Pestgift launenhafter Schrullen ist: Belisa lässt ihren Haussklaven Pedro (Felisardo) mit dem Brandmark F [1]) zeichnen, um ihre Leidenschaft für ihn mit dem Brandmaal auszulöschen. Ein F bekommt dann auch die Sklavin Zara (Celia) aufgedrückt. Schrullenparallelismus aus dem FF. Amors Fackel glüht das F der Schwester Belisa, wie dem Bruder Don Juan trotzdem in die Herzen als Initial von 'Fuego' (Feuer), und brandmarkt Beider Herzen zu Sklaven, Belisa's zur Sklavin am gezeichneten Felisardo, Don Juan's zum Sklaven von Celia's F auf der Wange, das ihn ein reizendes Schönpflästerchen, ein bezauberndes Liebesmaal [2]) dünkt, im Riesenmaassstab kometenhaftes [3]) Schönpflästerchen, und das F zum Anfangsbuchstaben von Folia, von Liebeswahnsinn stempelt. Des Hippokrates: „Sanat ignis" wird bei Amors Glüheisen zu Schanden. Zum Beweis: Belisa's wilder Schrei nach einem Barbier zum Blutlassen, dem F auf Pedro's (Felisardo's) Backe in's Gesicht. [4]) Sogar Lisarda's Mutterherz wird von Felisardo's Initiale so gründlich gestempelt, dass sie ihn heirathen will. Celia, wenn sie nicht schon in Felisardo verliebt wäre, würde sich in sein F auf der Backe verlieben, weil es der Anfangsbuchstabe seines Namens. [5]) Das Ueberraschtwerden des vermeinten Sklavenpaars bei Umarmungen und das Beschönigen solcher Traulichkeiten ist uns aus Cervantes' Algier-Sklavenkomödien bekannt, und von Lope wahrscheinlich dem Cervantes entlehnt worden.

---

1) 'Fugitivo', „Flüchtling", entlaufener Sclave.

2) ¿Que cometas negras son
Las que con tal sin razon
Eclipsan tus rajos de oro?

3) In Belisa's Augen sind diese Flecke Brandmaalflecke, in Felisardo's Gesicht, 'lunares' „Schönheitsmaale": Son lunares que hermosean.

4) Vé presto llama el barbero.

5) Son (los hierros) en tu nombre, mi bien.

Belisa's Liebes- und Eifersuchtswuth muss folgerichtig sich bis zu hysterischen, epileptischen, wo nicht nymphomanen Zufällen steigern. Im Paroxysmus solcher Anwandlungen überkommt sie ein unwiderstehliches Gelüste nach einer körperlichen Berührung mit dem gezeichneten Sklaven Pedro, und wär' es blos mit seiner Hand.[1] Auf Flora's Rath, fingirt sie eine Ohnmacht, stürzt hin, Felisardo nimmt sie auf, und wird in dieser Situation, mit Belisa auf beiden Armen, von Celia betroffen. Beide halten die verstellt Ohnmächtige für todt, und Celia wünscht, dass er die Leiche auf den Flur trage und dort in Stücke schneide.[2] Spanische Komödienzüge von spanischen jungen Fräuleins! Jedem andern civilisirten Theaterpublicum würde das Lachen ob der an sich komischen Situation, wegen des Ohnmacht-Motives und Celia's Aufforderung, die Leiche zu zerstückeln, in Zischen und Pfeifen im Munde umschlagen. Felisardo begnügt sich, Belisa auf die Erde wieder hinzulegen, und Celia's von Liebeszärtlichkeiten begleitetem Vorschlage ihr auf ihr Zimmer zu folgen, nachzukommen. Nun Belisa's Schilderung von den Entzückungen, die sie auf Felisardo's Armen genossen! Seines Mundes Hauch, den sie, auf Rechnung der Ohnmacht, mit Wollust einsog. Wie sehr sie auch — sagt sie der Flora — bei Celia's Zärtlichkeit mit Felisardo gelitten, so flehte sie doch im Stillen zu Gott aus der Ohnmacht, ihren Verdruss so lange wie möglich hinzuhalten.[3] Zum Besten der Entwickelung der Komödie haben diese Anstössigkeiten doch das Gute, dass Belisa, während ihres, nach der „Philosophie des Unbewussten" bewusstlosen Ohnmachtszustandes, von dem über ihre Leiche hinwegliebelnden Sklavenpaare dessen wahre Namen erfuhr; nämlich Felisardo und

---

1) ¿Como tocaré una mano
Dese esclavo?

2) Llévala, y harla pedazos
Dese corredor.

3) — y aunque me pesaba
De ver de los dos los celos,
Agradecía mi agravio;
Y por estar en su pecho,
Rogaba á Dios que durasen
Los enojos que me dieron.

Celia, woraus sie folgert, Felisardo könne von adeliger Herkunft, und durch Unglück in diese Lage gerathen seyn. Jetzt erklärt Don Juan vor seiner Mutter und Schwester ohne Umstände die Sklavin Zara für seine Frau. [1]) Mutter Lisarda flucht dem sein Adelswappen beschimpfenden Sohne, und will in Einem Athem, ihrem Sohn und Fluch zum Possen, den Sklaven Pedro heirathen. [2]) Einen gebrandmarkten und nun auch, auf Belisa's Befehl, in ein Halseisen sammt Riegelstange [3]) gesteckten Sklaven heirathen? — Nicht davor schrickt Mutter Lisarda zurück; sondern schaudert vor Felisardo's Fluchtversuch zurück, weshalb ihn Belisa angeblich an's Halseisen, und nun auch mit Zustimmung der Mutter, von vier Dienern schmieden lässt, die aber den Sichwehrenden mit Mühe und nicht ohne blaue Flecke erst bewältigen und auf den Boden hinwerfen müssen, ehe sie ihm die eiserne Halsbinde umlegen können, und nicht so zierlich, wie Celia, im ersten Act, dem Junker Don Juan die seinige knüpfte. Der Fluchtversuch ist eine capriciöse Einbildung oder ein hysterischer Vorwand von der Melindrosa, um ihr Liebes- und Eifersuchtsopfer zu peinigen. Felisardo, im steifen Kragen, allein auf der Bühne zurückbleibend, und sein Missgeschick in einem wehleidigen Sonett klagend — ein Sonett ist selber so ein Reimsklave mit einer vierzehnzeiligen argolla y virote um den Hals — trefflicher Schluss eines zweiten Komödienacts und lustig genug!

In solchem Zustande muss Eliso, Lisarda's Schuldner, sein Haftpfand im dritten Act wiederfinden. Da geht mit ihm die Zunge durch, unbekümmert um den Schlag, den ihm die, wegen einer kunstgerechten Auflösung ihrer Verwickelungen, bange Komödie auf den Mund giebt — Eliso kann nicht an sich halten und spielt doppelzüngig mit parallelen Andeutungen auf die edle

1) Que es mi mujer.

2) Lisarda. ¡Oh infame! ¿de tu boca
Salen tales afrentas de tu sangre? . . .
Pues alto; si Don Juan se determina
A quererse casar con una esclava,
Yo me quiero casar con un esclavo.

3) Argolla y virote.

Geburt der vermeinten beiden Sklaven an, erst gegen die Mutter, Lisarda, dann gegen ihren Sohn Don Juan, und kitzelt Mutter und Sohn mit der doppelsinnigen Andeutungszunge zu dem gleichzeitig und parallel gefassten Entschlusse, ihn: die adelbürtige Celia; sie, die Mutter: den adeligen Felisardo zu heirathen. Und Melindröschen? In ihrem grillenvollen Köpfchen kribbeln schon ebenso viele Tollwürmer.[1] Die Mutter möchte nur geschwind — delirirt sie — geschwind ihr Herz in eine Wiege legen, es in Schlummer schaukeln und lullen, ihm ein Kuhhirtlein und vergoldete Pantöffelchen und buntes Confect kaufen[2], und ein Zwangsjäckchen und ein Tollhauskettlein zum Angebinde dazu. Mit ihr allein geblieben, ist Felisardo vor ihrer in Raserei ausgebrochenen mutterwüthigen Nymphomanie seines Lebens nicht sicher. „Jesus! drück mich, drück mich feste!"[3] „Mich kitzelt, mich kitzelt das Herze!"[4] — und schlägt — nun aber alles Ernstes — auf den Boden hin ohnmächtig. Die Muse der Komödie läuft schnell nach der Todtenbeschauerin, nach der Muse der Tragödie. Diese setzt die Brille auf, kitzelt die Scheintodte mit einem Strohhalm — nicht das Herz und nicht unter dem Herzen — sondern unter der Nase — zieht die ihrige in die Höh, und befindet: Blos Komödientod! nimmt eine Prise und trippelt davon. Belischen beweist es infolge des Kitzelns mit dem Strohhalm, und spricht: „Was hör' ich? Nun sterb' ich erst recht, ich tolle Lise!"[5] Sie hörte nämlich in der Ohn-

1) „Belisa furiosa" besagt die Ueberschrift der Scene.

2) Hágame, madre, una cuna
Donde mezca el corazon,
Porque duerma en la pasion
Que me aflige y importuna.
Comprenle un vaquerito
Y unos zapatos dorados,
Déle confites pintados.

3) ¡Jesu! aprietame presto!

4) Ponense unas cositas . . .
Y con dulce alteracion
Pellizcan el corazon.

5) Belisa. (Ap. ¿Esto oi?
¿Que aguarda mi loco engaño?
Fuera digo) Muerta soy.

macht — also doch, laut Befund der Todtenbeschauerin, doch nur eine Komödienohnmacht! — Belisa hörte, wie die hinzugetretene Celia dem Felisardo droht, wenn er ihrer Eifersucht kein Ende mache, sich noch heute in Don Juan's Arme zu werfen [1]), und hört, wie Felisardo ihren ihm geschenkten Diamantring der Celia anbietet! „Mutter! Mutter! Flora, das ganze Hausgesinde, holla! herbei!" [2]) wettert die aus der Ohnmacht noch eben so toll Erwachte, wie sie hineingefallen war, und klagt vor dem mit Mutter Lisarda hereingestürzten Hausgesinde die Zara an: diese hätte ihren Diamant gestohlen, und verlangt augenblickliche Verbrennung der Diebin [3]), sonst sieht die Mutter, sie, die Tochter, als Leiche vor sich. [4]) Wie in der Mehrzahl von Lope's Stücken, stolpert auch hier der Entwickelungsact über die eigenen Stegreifbeine. Denn nur aus diesen kann Onkel Tiberio's seiner Schwester Lisarda unter den Fuss gegebener Rath entspringen, der auf Folgendes hinausläuft: In Madrid existire ein gewisser Caballero Namens Felisardo, der ihrem Sklaven Pedro zum Verwechseln ähnlich sehe. Lisarda möchte daher den Sklaven cavaliermässig kleiden lassen, mit ihm einen Scheinehevertrag schliessen. Darüber würden ihre beiden Kinder in einen unausbleiblichen Schrecken gerathen, und vor Angst, die Mutter könnte sich mit diesem Zwillingsebenbild des gewissen Felisardo, Caballero zu Madrid, verheirathen, würde Don Juan einen Zügel seinen Gelüsten, und Belisa ihren hysterischen Capricen anlegen. [5]) Bei solchem verzweifelten Knotenzerbeissen mit den Zähnen könnte man an Lope's Erfindungsgenie verzweifeln,

---

1) Don Juan me quiere. Yo haré
Que hoy en sus brazos me veas.

2) ¡Madre! ¡madre! ¡Flora! ¡Gente
Desta Casa! Hola, criados!

3) Paola en un fuego!

4) Si no la mandas pringar
Cuenta me por muerta luego.

5) Y fingiendo la escritura
Del tratado casamiento
Pondrás temor á tus hijos,
Y rienda al uno en deseos,
Y al otro en tantos melindres.

dieses Genie müsste denn in solchen Fällen darin sich kundgeben, dass der verzweifelten Verfindung die nächstfolgende über die Stegreifbeine stolpert, wie Lisandra's ihr über den Kopf kommende Vermuthung: besagter Caballero Felisardo in Madrid und ihr Haussklave Pedro sey ein und derselbe Caballero.[1] Und ein Stolpern über die Beine des andern! über die eigenen und zugleich über die des vorausstolpernden Auskunftsmittels behufs Knotenlösung! Gleich Flora's der Belisa ertheilter Rath: dem Pedro im Finstern ihre Liebe zu erklären.[2] Im Finstern! Belisa! die bei hellem Tageslicht, sich in so stössiger, unmädchenhafter, verrückter, über alle Melindres hinausschweifender Aufdringlichkeit dem Pedro an den Hals geworfen! Und nun dieses letzte Zufluchtsmittel: eine Liebeserklärung im Finstern aus jungfräulicher und jungfräuleinhafter Schaam! Im Finstern, die Leibfarbe des „Werkes der Finsterniss", der 'impermissa raptim gaudia, luminibus remotis!' — Belisa greift blind nach der Liebeserklärung luminibus remotis, mit dem Vorsatz, bei dieser Gelegenheit auch das Licht ihres Verstandes auszulöschen, um ihrem Haussklaven bei solcher doppelten Verfinsterung, innerer und äusserer, ihrer Schlaf- und Hirnkammer, das Werk der Finsterniss so einleuchtend zu machen wie möglich.[3])

Was in aller Welt hindert nun das Sklavenliebespaar sich der vollen Freiheit in die Arme zu werfen, nachdem Felisardo von der Herstellung seines im Duell tödtlich von ihm verwundeten Insgehegegehers unterrichtet ist? Ahnungen, die Celia seinem heftigen Verlangen, das verwünschte Sklavenwesen endlich abzuschütteln, entgegensetzt.[1]) Das bringt uns in eine Scene von drei Gruppen: Erste Gruppe Felisardo und Celia; zweite, Belisa und Flora; dritte, Lisandra und Tiberio. Mutter

---

1) ¿Quien duda que es Felisardo
Este que parece Pedro?

2) Háblale sin luz, y dí:
„Pedro, yo soy, yo te quiero?

3) Tengo de cegar tambien
Para que pueda mas bien
Decille mi pensamiento.

1) Felis. Pues ¿será sufrir mejor?
Cel. Diceme el alma que sí.

und Tochter, beide mit Absichten auf den Sklaven Pedro, den sie von rechtswegen, vermöge Eliso's Winke und Andeutungen, so eigentlich nicht mehr als Sklaven Pedro behandeln dürften. Die Gruppe Belisa-Flora löscht, verabredetermaassen, die Kerzen aus, jede, nach der Doublettenregel, eine. Felisandro will die Dunkelheit benutzen, um sich seiner Celia zu nähern; Celia, ihrerseits, um nach Felisandro zu tappen, desgleichen Belisa, und Mutter Lisarda, unter üblichen Apartes. Die Abpaarung geschieht aber so: Belisa tappt sich zu ihrer Mutter hin, Celia zur Flora, Felisardo zu Tiberio, und das Kosen und zärtliche Geflüster der drei Gruppen solcher Appaarung gemäss. Felisardo's Liebkosungen gegen Tiberio werden im Finstern so ungestüm, dass dieser nach Lichtern ruft. Don Juan und sein Diener Carrillo eilen mit einer Fackel herbei, die nun den Gruppen ihre bezüglichen Standpunkte klar macht. Don Juan fordert stürmisch sein Weib Celia [1]), Belisa lässt sie von Flora davonführen, Felisardo, von Don Juan „Hund" geschmäht, beisst frischweg als solcher um sich [2]), und folgt der Celia als treuer Pudel, lässt aber des Hundes feine Witterungsnase, die hinter Sklavin Zara die Edeldame schnoppert, den Don Juan zurück. Was frommt die Spürnase einem von blinder Leidenschaft bei hellem Fackelscheine genasführten Don Juan? wie Carrillo treffend bemerkt. [3]) Die Spürnase wächst sichtlich bis zur schuhlangen Nase, die ihm die Komödienkatastrophe andreht. Das hindert aber Mutter Lisarda nicht, ihr Plänchen auszuführen, den Sklaven Pedro nämlich als jenen gewissen Felisardo, dem er zwillings- oder duplicatmässig ähnlich seyn soll, herausgeputzt, daherzubringen, um Sohn und Tochter durch den Schrecken über ihre Verlobung mit dem gewissen Felisardo zur Raison zu bringen. All diese Auskunftserfindungen kranken an doppelseitiger Lähmung der Extremitäten und schleppen die paralytischen Beine auf's kläglichste dem Komödien-Ende entgegen. Vor diesem Ende bekommt Belisa noch von ihrer Mutter zu hören, dass ihre Melindrosität, ihre Grillenhaftigkeit nichts als eine

1) Dame mi mujer, señora.
2) Vos veréis que perro os muerde.
3) ¿Que luz podrá alumbrar un ciego amante?

lustspielwidrige Krankheit, Hysterie, ist, da sie Gyps und Lehm verschlingt.[1] Belisa giebt es der Mutter zurück, von der sie die Krankheit geerbt, die sie mit auf die Welt gebracht.[2] Der Mutter Gelüste nach einem jungen Ehegatten sey auch nur eine hysterische Begierde nach frischem Thon oder Lehm, der mit der Zeit doch zum alten Adam, einem gebornen Lehmmann, austrockne oder gar erstarre mit ihrer alten, der Mutter, zusammen, zu einem Paar gefrorner Lehmklösse.[3]

Felisardo wird nun schliesslich doch von Onkel Tiberio als Felisardo, für Mutter und Tochter aber als Doubletten-Felisardo, als Sklave Pedro zum Felisardo aufgeschniegelt, herangeführt, und ohne Brandmaal, das Tiberio ihm und der Celia blos aufgemalt, nicht eingebrannt, nicht eingebrandmaalt hatte. Belisa erkennt in Felisardo den Sklaven Pedro, Onkel Tiberio fragt, ob sie verrückt sey?[4] Belisa befiehlt der Flora, den Pedro zurstelle herbeizuholen. Die fertige Doppelgängerei und Doppelschau. Zu allerletzt erscheint Celia verschleiert in reichem Galaanzug, begleitet von einem Livréebedienten, und bald darauf ihr Vater, Prudencio, begleitet von Don Juan, Eliso und Alguazils. Belisa und Lisarda legen Beschlag auf Felisardo, bis sich Celia entschleiert und als die einzige rechtmässige Besitzergreiferin des Felisardo sich ausweist. Der von der Strasse aufgegriffene Vater Prudencio giebt dem Paar seinen Segen. So bleibt denn der hysterischen Belisa nichts

1) Tu con hacer melindritos,
Comiendo yeso y barritos.

2) Melindres tenia
Con ellos nací.

3) Las flaquezas vuestras
Me cargais á mi . . .
Aquellos barritos
Que decis de mi
Os han opilado . . .
Si es viejo y sois vieja
Juntaréis allí
Dos sierras heladas.

4) Bel. Pedro el esclavo de casa.
Tib. ¿Estas loca?

übrig, als nach dem Lehmkloss, Eliso, zu schnappen, mit dem sie die von Felisardo zurückgelassene Lücke verstreicht, will sagen zu einem Adam und Evapaar zusammenklebt. Eliso, Adam, der Lehmmann; Belisa, das hysterische Rippenstück Eva, die Enkelin der ersten von Gelüsten beherrschten Urmutter, der urhysterischen Eva; Eva melindrosa.

Fügen wir, in Lope's stegreiflicher Manier, nur ohne weiteres sein zweites Belisa-Stück:

Las Bizarrias de Belisa,

den 'Melindres de Belisa' an, in auszüglicher Kürze. Das komische Charakter-Motiv der beiden Belisa's ist so verwandt, wie der Name der Komödienheldinnen übereinstimmt. Unter 'bizarrias' hat man nicht 'Bizarrerien' zu verstehen, sondern mehr Prunksucht, Hoffahrt; immerhin eine Bizarrerie, aber eine specielle eigenartige Bizarrerie, die in der Bedeutung 'bizarro', „prachtliebend“, „freigebig“, bis zur „Grossmüthigkeit“ und „magnifik“ sich emporschwingend, in eine glänzende Eigenschaft, eine imposante Tugend, wie polarische Spiegelungen, umschlägt. Zu dem Charaktermotiv der Komödienheldin Belisa gesellt sich ein zweites von der Donna Lucinda verbeispielt, welches in das Verschmähungsmotiv hinüberschillert, das Moreto in dem grössten Meisterstücke des spanischen Lustspiels 'Desden con Desden' zu höchsten Kunstehren erhob und poetisch psychologisch verklärte; ein dem Lope förmlich entlehntes Motiv, das dieser wiederholt in den Komödien 'Los Milagros del desprecio', 'La hermosa fea' durchgeführt, und in den 'Bizarrias de Belisa' nur parallel zum Hauptthema nebenher schlenkern liess. An Motiven-Erfindung unerschöpflich und ohne Gleichen, versteht sich Lope weniger darauf, oder war nicht genugsam bedacht darauf, sein thematisches Motiv kunstgerecht durchzuspielen. Seine schöpferische Erfindung bekundet sich nicht sowohl in dem Ersinnen von kunstreichen Verwickelungs- und Entwickelungsweisen, als eben im Erdenken von Lustspiel-Themas. Sein Zauberstab wirkt nicht als Wünschelruthe, die auf vorhandene und verborgene Quellen einschlägt, die ein ganzes unterirdisches Quellensystem, Gebiete befruchtend und immerdar sprudelnd, erschliesst. Lope's magischer Stab gleicht mehr dem Stecken Mosis, der aus Felsen

wunderartig Quellen springen lässt, zur Erquickung allen Volkes, unbekümmert, ob sie stetig fliessen, oder, nach erfüllter Aufgabe, nach Stillung des durstenden Volkes, wieder verschwinden. Erfinder ersterer Art, solche nämlich, die aus vorliegendem Motivstoff ewige Kunstwerke schaffen, wie Gott sein ewiges Schmuckwerk und Kunstmeisterstück, die Welt, nicht etwa aus Nichts, sondern aus der Urmaterie, dem Chaos, seinem vorhandenen Grundstoff und Grundmotiv ausführte — dergleichen Finder sind in Kunst und Poesie die seltenern und, unserer Meinung nach, auch musterwürdigern Meister, als die Finder von neuen Motiven, Thema's und Fabeln, als die schöpferischen Genie's, denen die Kornfelder auf der flachen Hand wachsen, oder deren Schöpferhand der Pfote des Hündchens in Lafontaine's Erzählung gleicht, das auf jeden Druck eine Perle fallen lässt. Finder mit derlei Pfoten waren die provençalischen Troubadoure, und die nordfranzösichen oder normannischen Trouvères. Dichter und Finder in der Manier unseres Herrgotts, des Weltenschöpfers, die ein rohstoffiges Motiv nämlich zu einem Weltwunderbau entwickeln und für alle Zeiten gründen, z. B. Homer, die griechischen Kunstmeister überhaupt, ferner Dante, Ariosto, Shakspeare vor Allen, Moreto, Goethe, Schiller. Der Phönix der spanischen Comedia scheint uns den der ersten Kategorie angehörenden Findern, den Troubadouren und Trouvères, verwandter, als den Schöpfern und Erfindern aus der zweiten Classe, die von rechts- und amtswegen eigentlich „Finder" heissen müssten, als solche, die das Gefundene zu einem vollendeten Meisterwerk gestalten; Erstere dagegen wären „Erfinder", die auch den Stoff erfinden, ihn aber nicht immer bis zur höchsten Kunstvollendung zu entwickeln vermögen. Nicht Ziege oder Gazelle, die Bezoarsteine in den Eingeweiden ablagert; nicht der Luchs, der Edelsteine harnt; nicht die Auster, die aus freien Stücken Perlen als Krankheitsproducte schwitzt; nicht die Kröte, in deren Gehirn Juwelen wachsen sollen — sie weiss nicht wie — nicht dieses sind die Kunstmeister, sondern die Goldschmiede und Juweliere sind's, die all die Edelsteine zu Kunstgebilden und Schmuckwerken fassen; die Heilkünstler sind's, die, vermöge der rechten und zweckmässigen Mischung, den Bezoarsteinen die heilkräftige Wirkung verleihen. Aehnlich verhält es sich mit dem homöopathischen Komödien-

motiv: „Verschmähung gegen Verschmähung", das in Lope's Innerem sich bildete, und in seinen Eingeweiden in freien Stücken vorkommt, das aber erst durch Moreto's kunstgemässe Verwendung der Heilkraft jene Wunderwirkung inderthat und untrüglich und zu allen Zeiten hervorbringt, welche man früher den Bezoarsteinen zuschrieb.

Die Bizarria, die pfauenschweifartig aus der Farbe der Prunkliebe und Toilettensucht in die des Liebesbannes und der Liebesverschmähung [1]) hinüberschillerende Bizarria der Belisa, schlägt nun, kurzgemeldet, ihre Radfächer vorn und hinten durch die drei Actos derart, dass sie im ersten den Conde Enrique hochnäsig mit dem Prunkwedel von sich ab- und den duellflüchtigen Don Juan de Cordona aus Aragon in ihre Kutsche hereinfächelt.

Belisa's parallele Gegenfigur, D. Lucinda, verliebt in D. Juan, quält ihn durch verschmähungslaunische Abwehr und sich selbst mit dem Scorpionstachel der Eifersucht auf Belisa. Belisa's Eingangstoilette prunkt in Trauergala, um ihre angeblich an Don Juan verlorene Herzensfreiheit. [2])

Belisa's zweite Bizarria als Toilettenpfauenmauser glänzt in den hellsten Farben mit neckendem Pfauenschweif am Hute, auf dem Spazierplatze el Soto in Madrid, wo sie in aller Frühe ihre Kutschenbekanntschaft, den Duellflüchtling Don Juan aufsucht, aber ihren mit beiden Fächern, dem Damen- und Pfauenfächer davongescheuchten, treuen Anbeter Conde Enrique, findet und, in den Schleier ihrer Verschmähung sich hüllend, beide Fächer gegen ihn eifrig spielen lässt, und vom Conde als Don Juan's Verlobte [3]) angesehen seyn will, den sie erwarte.

---

1) Y mis locas bizarrias
Desprecios y desfavores.

2) Bel. ¡Celia mia!
Murió.
Cel. ¿Quien?
Bel. Mi libertad.

3) Pues el nombre marido
Siempre mereció respeto
De Aragon viene á casarse
Conmigo.

Kehrt dem Conde den hintern Fächer zu und wendet sich mit dem vordern gegen den im Soto erscheinenden Don Juan, hält vor ihm Toilettenparade, sich drehend und wendend und radschlagend mit beiden Fächern zu seiner staunenden Bewunderung solcher bizarrias [1]), und Belisa ihn neckend mit seinen poetischen Vergleichen [2]), und bestellt bei ihm ein Sonett auf Lucinda, das aber ein Epigramm seyn soll mit vierzehn Stacheln. Selbstverständlich parodirt Don Juan's Diener Tello mit Belisa's Kammerjüngferchen Finea die Scene in einem Parallelgespräch. Jetzt fegt auch Lucinda mit ihrer Zofe Fabia heran, und mit dem der Zofe abgelegten Geständniss: sie quäle den Don Juan mit Verschmähung, um seine Liebe zur Vermählung mit ihr zu kitzeln. [3]) Darauf eine Hechelscene zwischen den beiden Putz- und Verschmähungspuppen, Belisa und Lucinda, zu Don Juan's stillem Vergnügen über Belisa's der Lucinda mit Zunge und beiden Fächern, dem vordern und hintern, versetzte Gesichtsschläge, wozu er in Apartes die Belisa noch aufputscht [4]), bis Lucinda davonrennt, toll vor Wuth [5]), wie die Kuh vor der Horniss mit peitschenartig geschwungenem Schwanze, Zofe Fabia und Acto primero hinterdrein.

Der zweite Act spielt uns nahezu dieselben Karten in die Hand und dieselben Trümpfe. Don Juan schwört der Belisa Abschwörung seiner Liebe für Lucinda [6]) und wünscht von Belisa's Hand eine andere Herzensdame zu erhalten. [7]) Belisa ver-

---

1) ¡Que bizarra! ¡Que gallarda!

2) ¿Sois poeta?

3) Porque espero
A puros celos rendirle
De manera que troquemos
— — — — —
— el amor en casamiento.

4) Don Juan (ap. á Belisa).
Decidle mas.

5) Luc. ¿Esto llaman amor? ¡Fuego!

6) No mas Lucinda: ya es hecho.
A vuestros ojos lo juro.

7) Pues dadme vos
Por vuestro gusto mujer.

langt vor Allem die Auslieferung von Lucinda's Liebespfändern, insbesondere das Portrait derselben. [1]) Belisa verspricht ihm als Gegenaustausch das Herz einer andern Dame. Auf seine Frage, Wer diese sey, wirft sie ein bezauberndes Yo, „Ich“, hin, und husch auf und davon. Ueber das Yo ist Don Juan in den siebenten Himmel verzückt. [2])

Lucinda fordert Conde Enrique auf, die ihr widerfahrene Unbill an Don Juan zu rächen. Erzählt ihm das Weitläufigere, wie sie Don Juan kennen gelernt. Conde und sie, Lucinda, hätten ja gleiche Veranlassung Rache zu nehmen: Conde an der ihn verschmähenden Belisa; sie, Lucinda, an dem von ihr aus unbegnügsamer Liebe verschmähten Don Juan. Conde verheisst die Rache. [3]) Ihre Frauenrache lässt Lucinda in Don Juan's Stichwunde durch den Absage-Stachel fliessen: Er möchte sich ja nicht bei ihr oder vor ihrem Balcon, dem spanischen Schwungbrett in's Ehebett, blicken lassen, sonst werde ihn Conde Enrique dafür züchtigen, der sie anbete. [4]) So läuft Don Juan Spiessruthen zwischen Belisa und Lucinda. Lucinda, die sich selbst mit zwei Ruthen dabei geisselt: mit der Verschmähungs- und mit der Eifersuchtsruthe — und springt zwischen Belisa's zwei Fächern, wie ein Federball zwischen zwei Raketen, hin und her — Belisa, die ihn mit dem vordern, den Conde abwehrenden Gesichts-Fächer empfängt, und mit dem Bürzelfächer, dem Pfauenprunkwedel wieder zurückschnellt. [5]) Letzteres passirt ihm eben jetzt, wo Belisa darüber bizarrenhaft eifersüchtig, dass Don Juan, nachdem er Lucinda abgeschworen, dennoch neuerdings ihrem Netzschlägel zuflog, wie sie von Conde und Lucinda erfahren. Belisa lässt dem Spielball, in Form eines Kaut-

---

1) Mayormente su retrato
Habeisme de dar.

2) ¡Con que gusto dijo „Yo!“

3) Por vos y por mi hacer quiero

4) Castigará su locura
El Conde, porque me adora.

5) Bel. (Cap.) Lo mejor
Es volverle las espaldas.

schuk-Januskopfes, von Finea, das Fenster vor der doppelten Nase zuschlagen.[1]

Der dritte Act, der bei nachtschlafender Zeit spielt, ist so bizarr wie nur Belisa selber, die er mit Finea in Mannskleidern, Federhute und jede mit zwei Pistolen bewaffnet vor Lucinda's Hausthür stellt. Finea erklärt selbst die Verkleidung für närrisch.[2] Bald haben sich auch Don Juan und Tello eingestellt, und fechten ein Stegreifduell mit demselben Otavio aus, der Don Juan im ersten Act einen Denkzettel gegeben, und der lediglich zu diesem Zwecke, als Zielscheibenmann, in unserer Komödie aufgepflanzt dasteht. Belisa und Finea kämpfen mit ihren Pistolen aufseiten Don Juan's und Tello's. Der Zielscheibenmann nimmt mit seinem Diener Fabio vor den Pistolen reissaus, und Belisa, die Bizarra, sieht mit ihrer Zofe Finea Don Juan, nachdem der Schiessscheibenmann oder die Duellpuppe Fersengeld gegeben, mit dem Rücken an, unerkannt, dank Männertracht und Mitternacht, und ohne ihn eines Wortes zu würdigen.[3] Nach Hause zurückgekehrt, findet Belisa den Conde hinter ihrem Alcoven. Dieser entschuldigt seine Verwegenheit mit so zierlichen, schmeichelhaften und abgegriffenen Complimenten[4]; der Schluss brennt dem acto tercero so auf die Nägel, und dem fruchtbarsten aller dramatischen Dichter fängt das Erfindungsfässchen an so trübe zu laufen, dass Belisa nichts Zweckentsprechenderes in ihrer bizarria zu thun weiss, als den Eindringling hinter dem Alcoven gleich hier zu behalten, angesichts des Don Juan, der mit Tello an der Thür erscheint und den Alcoven-Stegreif mit so grossen Augen sich betrachtet[5],

---

1) Fin. Que se vayan noramala.
(Cierra la ventana.)

2) Fin. ¡Tu a la porta de Lucinda
Con estes necios disfraces!

3) Tello. Volvieron las espaldas sin hablarte,
Ni quitar los embozos.

4) De noche entre, sin pensar
Que tanto el sol se tardara
De amanecer á mis ojos.

5) ¡Cielos!
El conde la goza

wie wir. Conde schwört zum Ueberfluss sich rein von jedem Liebesverdacht bezüglich Lucinda's; macht seinerseits grosse Augen über Don Juan's Gegenwart, und schreitet stolz, wie König Philipp den Spanier liebt, und überschäumend wie dieser, von dannen, als sollte die Komödie von neuem beginnen, in welchem Vorhaben sie ein langathmiger, von vorn aufgewundener Eifersuchts-, Reinwaschungs- und Auseinandersetzungsplan zwischen Don Juan und Belisa zu bestärken, die grössten Anstrengungen macht, die daneben herlaufende Parallelscene zwischen Tello und Finea ungerechnet. Fürwahr, zuweilen ist es, als bediene sich Lope, zur unerschöpflichen Urne seines Erfindungsstromes, des Danaidenfasses, in das er den Lethefluss übergiesst und aus dem er so manchen seiner dritten Acte auf Scenen wie auf Flaschen füllt. Nicht weniger als fünf solcher Flaschen füllt er aus dem durch's Danaidenfass laufenden Lethewasser, um von Conde Enrique die Belisa sammt bizarrias als Aussteuer, von Don Juan die Lucinda mit ihrem der Belisa entliehenen Hochzeitskleide, und vom Sapperments-Tello, aus blosser Parallelparodien-Marotte, die Finea als Gattin in die Arme schliessen zu lassen. Kein Wunder, wenn die Materien der drei Acte sich gegenseitig so rein vergessen, wie die Seelen, die zusammen aus dem Lethe den Trank der Selbstvergessenheit schlürfen:

— Animae, quibus altera fato
Corpora debentur, Lethaei ad fluminis undam
Securos latices et longa oblivia potant.[1])

Las Paces de los reyes y la Judia de Toledo.
(Der Frieden der Könige und die Jüdin von Toledo.)

Das dramatische Grundmotiv des Stückes ist die vielbesungene Liebe Alfonso's VIII. Königs von Castilien und der schönen Jüdin Rachel, und deren tragisches Ende. Die Hauptzüge der Regierungsschicksale dieses 1167 eilfjährig zur Regierung gelangten castilischen Königs sind von unserer Geschichte bereits verzeichnet.[2]) Lope's historisches Schauspiel beginnt mit der Einnahme der Veste Zurita durch den jugendlichen König,

1) Aen. VI. V. 800 f. — 2) VIII. S. 460 ff. Mariana Lib. XI. C. 5.

das ihm der Verrath des Dominguillo in die Hände gespielt, eines Dieners von Lope de Arenas, dem Parteigänger des Conde Fernando de Castro, Erziehers des Königs, welcher mit der Gegenpartei der Lara's das Reich in Zwist und Hader zerriss. Lope de Arenas' Diener, Dominguillo, lieferte nicht nur Zurita verrätherischerweise aus, er mordete auch seinen Herrn mit einem Jagdspiess unter den Händen des Bartscherers. König Alfonso zahlte dem Verräther das Blutgeld, liess ihm aber die Augen ausstechen und später den Kopf abschlagen.

Den ersten Act eröffnet Don Estevan Illan, der vom Thurme der Kirche San Roman zu Toledo den eiljährigen Alfonso zum Könige von Castilien ausruft, gegen den wehrhaften Einspruch des Fernan Ruiz (de Castro), und dessen Berufung auf Sancho's III., des Vaters von Alfonso, Testament, wonach die Städte und Schlösser Castiliens dem jungen Könige nicht vor seinem funfzehnten Jahr sollten übergeben werden. [1] Vom Thurm hernieder wirft der eilfjährige Königsrecke den Widersetzlichen den Fehdehandschuh in's Gesicht: Heran! zieht vom Leder, wenn Ihr meint, dass ich nicht mit Fug und Recht mich in den Besitz des Meinigen setze. [2]

Die Scenen wechseln zwischen dem Schloss Zurita, wo der heuchlerische Dominguillo seinen Verrath in Monologien spinnt, und der Kirche San Roman zu Toledo, worin das Reiterbild des heiligen Jago (Santiago) den jungen König mit dem Ritterschwert zum Kampfe gegen die Mohren umgürtet, den auch sofort der eilfjährige Kriegsheld, das „Eroberer-Kind" (niño conquistador) aufnimmt. [3] Hierauf begiebt sich vor den Mauern in Zurita ein gar wundersames Schauspiel. Um seinen Herrn, den Lope de Arenas, der von der Schlosszinne in's feindliche La-

---

1) y que los muros
No se darán al de Castilla en tanto
Que tenga los quince años que su padre
Mandó en su testamento.

2) Si no estoy en lo que es mio,
Combatidme —
Ea, volved las espadas
Contra vuestro rey, subid.

3) Busquemos á los moros

ger hinablugt, zu täuschen, bittet sich der Verräther Dominguillo vom Könige Alfonso einen Soldaten aus, den er mit seinem Schwert tüchtig kerbe. Zu der Operation erbietet sich Soldat Pero Diez, neigt sein Haupt dem Dominguillo hin, der ihm einige Skalpierhiebe versetzt, dann flugs, vor den erfreuten Luchsaugen seines Herrn auf der Thurmwarte, kehrt macht und entflieht. Dem Soldaten Pero Diez, Diaz, oder Ruiz [1]), trägt die verabredete Kopfwunde ein Adelswappen ein mit zehn Blutstreifen, die König Alfonso selbst auf den Schild des Soldado malt, nachdem er seine zehn Finger in die Wunde getaucht, wie es Scene XIX vor Augen stellt. Das Blut des Lope de Arenas, den eben im Seitencabinet sein Barbier bei der Nasenspitze fasst, um ihm, behuf gründlichen Abhauens, den Kopf hintüber zu stülpen — Lope de Arenas von Dominguillo's Speer abgezapftes Blut lässt zwar unser Lope nicht vor unseren Augen fliessen, den Speerwurf aber zeigt er uns doch. Dominguillo's meuchelmörderischen Jagdspiess sehen wir in die Coulissen fliegen, gradesweges dem Lope de Arenas in die Schulter. [2]) Vorn das Barbiermesser an der Kehle, hinten in der Schulter den Spiess seines Knechtes — originelle Situation eines mächtigen Hidalgo und Granden von Castilien im 12. Jahrhundert, vorgestellt im ersten Act eines dramatischen Granden und seines Namensvetters im 17. Jahrhundert! Der Barbier schreit Zeter in der Nebenstube [3]), über den unbefugten Eingriff eines aus heiler Haut dahergeflogenen Lanzenschaftes in das zunftmässige Hautabschälungs-Geschäft seines Rasiermessers. Der spanische Dichter-Grande und Namensvetter lässt jetzt auch den vom Lanzenschaft durchbohrten halbrasierten Lope de Arenas auf die Scene führen, und zwar mit dem Lanzenschaft im Rücken [4]), ob auch mit dem Barbiermesser an der Kehle? — das verschweigt

---

1) Mariana nennt ihn Petrus Ruizius.

2) Quiera el cielo que le acierte
Por la espalda al corazon. (Tirale,)

— — — — —

Las espaldas le pasé.

3) Gente, Soldados, llegad.

4) (Soldados, que sacan á Don Lope, atravesado con un venablo.)

die Theateranweisung. Lope de Vega lässt den Lope de Arenas nach der Schaustellung wieder in die Barbierstube zurückführen, wo der Bartschaber mit dem Einseifungsbecken zurückgeblieben, um nun den Aufgespiessten zu Ende zu barbiren, wenn nicht über'n Löffel, so doch über'n Spiess. Währenddessen lässt unser Lope weiter dem zum Lanzenwurf gedungenen Dominguillo auf Befehl des eilfjährigen Mohreneinseifers, König Alfonso's VIII., die Augen ausstechen [1], desselbigen Königs Alfonso, der, wie uns schon bekannt, die Mohren in der berühmten Schlacht, gen. Batalla de las Navas [2], mit seiner navaja (Schermesser), seinem heldenhaften Königsschwert, durch die Bank — wie der „Dorfbarbier Adam die Bauern über Ein Handtuch" — so König Alfonso die Mohren über ein Schlachtfeldleichen-Laken barbierte, und auch die Mohren, wie der Dorfbarbier die Bauern, mit blutigen Köpfen heimschickte, und zugleich, wie der Jägerbursche seinen Herrn, jeden der Mohren mit einem Speer im Rücken, den ihnen, den Mohren, König Alfonso der Katholische erst dreihundert Jahr später auszog, damit sie sich gemächlich verbluteten. Ueber Dominguillo's ausgestochene Augen lässt unser Lope schliesslich den Vorhang des ersten Acts als Augendecke fallen, wie nach einer Staaroperation, die seinen Operirten, den Dominguillo, nicht blos vom Staar, die ihn selbst von der Aussicht, jemals am Staar zu leiden, durch einen Stich in die Krystalllinse befreit, der zugleich die Augen aussticht.

Im Zwischenact vom ersten zum zweiten Acto hat sich König Alfonso mit Doña Leonor, Tochter König Heinrichs II. von England, vermählt, die ihm die Gascogne als Brautschatz zubrachte. Dafür bringt er ihr die schöne Jüdin Raquel, seinen Schatz, als Morgengabe zu, die er am lendemain seiner Vermählung mit Königin Leonor, in seinem Garten an den Ufern des Tajo erblickt. Und wie erblickt? Wie König David die Bathseba, wie König Rodrigo die Cava — im Bade. [3]) Garcerán

1) Saquenle los ojos luego.

2) 1212. Vgl. Gesch. d. Dram. a. a. O. — 3) Zu seinem Vertrauten und Begleiter Garceran; im Garten:

¿No ves en los cristales, vuelta en hielo
Una ninfa del Tajo, que porfia
Hacer del agua á todo el cuerpo un velo?

erinnert ihn an David und Bathseba, deren Badeteich dem Könige der Juden so viele Thränenströme kostete. [1] Ob er — fragt der wohlgemuthe König — ob Garcerán denn nicht an dem abgelegten Gewande die Jüdin erkenne? Was hätte er von einer Jüdin zu befahren? [2] Und beweist dem besorgten Warner sogleich dadurch, wie wenig er sich fürchte vor dieser Jüdin, dass er ihn fortschickt und mit ihr allein bleibt. Fürserste noch par distance, und nachdem er vom Gärtner Belardo Erkundigungen über die jüdische Tajo-Nymphe eingezogen [3], und hierauf auch den Gärtner dieser im Tajo-Thau sich badenden Rose von Saron mit dessen gleichfalls wohlmeinendem Warnungsrathe fortgeschickt — und nun auch dann erst mit der Nymphe furchtlos allein bleibt, als sein treuer Rathgeber Garcerán die schöne Wasserblume, die Nymphaea judaica, aus dem Tajo in den Palast versetzt hat, vom besorgnissvollen Warner plötzlich in einen Gärtner-Kuppler umgewandelt, der aber trotzdem, im Einklange mit dem spanisch-dualistischen Parallelschema, die Warnungs-Rolle fortspielt, den König zur Selbstüberwindung und Verschmähung einer, trotz Bad und Waschung, durch ihren infamen Glauben [4] schmutzigen Jüdin, ermahnend.

Mit dieser Jüdin trotzalledem im Herzen, betrifft König Alfonso seine gleichfalls zärtlich geliebte und, wegen seiner Abwesenheit, besorgnissvolle Königin-Gemahlin, Doña Leonor, beim Schreiben eines dieser sehnsüchtigen Besorgniss Ausdruck leihenden Liebes-Briefchens an ihn. Da knüpft sich ein Situations-Echospiel zwischen dem unbemerkt hinter dem Schreibstuhl der Königin monologisirenden Könige und der Schreiberin an, die, als unwissentliches Echo der je letzten Worte des königlichen Fürsichsprechers mit seiner Bathseba, der Gold-Nymphe des Gold-

---

1) Que le costó despues fuentes de llanto

2) ¿No ves en los vestidos que es hebrea,
De que me pueden resultar enojos?

3) Sabes su estado y su hacienda.

4) Rey. Que haré, Garcerán?
Garc. Pensar
Que es de tan infame ley
Y ganar tan grán vitoria
Como el vencerse á si mismo.

führenden Tajo in geheimster Herzensfalte — ihrer Feder laut dictirt, als kämen die Echo-Worte aus ihrem Herzen. - „Sage, Liebe, welches Ende erwarten wir von einem so thörichten Anfang?" Sprich, Seele! „Thöricht bin ich." So lispelt der König für sich — richtiger im geheimnissvollen Zwiegeflüster mit seiner „Seele"; — näher: mit seiner Seele Seele, der Nymphaea judaica, — noch näher: mit deren würzigen Busendüften seine Seufzerbedenken mischend — und den Echohauch dieses heimlich-eheflüchtigen Aether-Monodialogs soufflirt die Königin sich selbst in die Feder. [1] Im nächsten Augenblick springt aber schon das dualistisch-parallele Situations-Echospiel um: Der belauschende König schlägt in das Echo seines von der Königin ihrer Feder soufflirten Echos über, und hallt nun der Königin eigene, sich vordictirte Worte wieder, mit gleichzeitigem Uebersprung ihrer Besorgniss in die Besorgniss um sich selbst, beziehentlich auf die während des Schreibens verlautbarten, wegen seiner Liebestreue gehegten Befürchtungen der Königin. Königin (schreibend): „Ich habe Dich seit gestern nicht gesehen." König (für sich): „Mit mir scheint sie zu sprechen. Gewiss sind es Eingebungen, die meine Abwesenheit betreffen." — Königin (schreibend): „Ich ängstige mich zu Tode" . . . König (für sich): „Wollte sie doch das Leid, das sie quält, näher angeben!" — Königin (schreibend): „Mein Leid ist Eifersucht!" — König (für sich): „Ach weh! Sollte sie wohl gar Spione angestellt haben, und wissen, was vorgefallen? Was wird sie beginnen?" [2]

1) Rey (para sé).

Di, amor, ¿Que fin esperamos
Con un principio tan loco?
Decid, alma, „Loca estoy".

Reina (escribiendo).

Loca estoy . . .

2) Reina (escribiendo).

No te he visto desde ayer.

Rey (Ap.).

Conmigo debe de hablar.
Sin duda que son consuelos
De mi ausencia.

Reina (escribiendo).

Estoy mortal . . .

Endlich bricht der König das doppelt monologisch-dialogische Echospiel ab und führt es in ein regelrecht zwiegesprächliches mit der Königin über, auf's zärtlichste versichernd, dass er selbst abwesend stets bei ihr sey, so wie er im Augenblick war, und so auch stets mit ihr verkehre in treuester Herzensgemeinschaft, abwesend und gegenwärtig zugleich. Diese Scene ist eines der sprechendsten Beispiele von feiner, sinnreicher Situationserfindung im spanischen Drama, und ein noch schlagenderes Beispiel von dualistisch-paralleler Doppelspiegelung ihres krystallartig in Facetten geschliffenen Geistes. Der König liest nun das an ihn gerichtete, von der innigsten Gattenliebe eingegebene Billet der Königin, und erwidert ihre zärtlichen Busenergüsse mit der Versicherung: Sie sey „der Hauch, den er athme und durch den er lebe“ [1]) — von dem Hauche nämlich der Busen-Nymphaea, dem Hauche sub rosa der Rose von Saron, — abgesehen! Immer Quitte et double! Ein Spiel, das uns auch der schönen Raquel nächste in ihrem Bruder Levi und ihrem Vater David vertretene 'Mischpoche', zu deutsch Familie, vorspielt: Bruder Levi, indem er sich und der Familie zu Schwester Raquel's Esther-Nachfolge Glück wünscht; Vater David, der des Schlimmsten sich von dieser Königs-Kebsung seiner Tochter besorgt: Raquelchen-Esther könnte von Königin Leonor-Waschti mit einem Schwert entkebset werden [2]), Gott der Gerechte! — Quitte et double spielt ferner, nach Schluss des Actes, nochmals König Alfonso zuförderst in einem monologischen Dialog mit den

Rey (Ap.).
Oh, si declarase el mal
Que tiene?
Reina (escribiendo).
Mi mal es celos.
Rey (Ap).
Ay de mi! Si ha puesto espias
Y sabe lo que ha pasado?
¿Que hará?

1) Que sois este mismo aliento
Con que respiro.

2) Para matar á Raquel
Buscará espada Leonor.

über ihm grollenden Ungewitter-Wolken [1]), deren Donner-Wetters-Jupiter tonans er doch selber auf dem Gange zu seiner im Gartenpalast von Garcerán untergebrachten jüdischen Semele ist, und nebenbei auch der Jupiter ist, der als Tajo-Goldregen [2]) sich in den Danae-Schooss der schönen Jüdin zu ergiessen, auf dem Sprunge steht. Und spielt gleich Quitte et double in einer dialogisch-monologischen Scene mit einer blossen Stimme, die, als „una Voz" bezeichnet, von „drinnen" (dentro) schallt, ihn mit dem Beispiel der Cava schreckend in einer gesungenen Romanze. [3]) Und zum dritten Quitte et double mit dem ihm dicht vor dem Eingang in den Gartenpalast erscheinenden Schatten der Stimme spielt, welcher Schatten ihm zweimal hintereinander erscheint und zweimal verschwindet, als stummer Warner, Stimme und Schattenkörper also dualistisch-parallel von einander getrennt und doch, vermöge des unmittelbar hintereinander, auch nebeneinander, und infolge dessen, den König in einen durchgängigen, den scheinbaren Dialog als seinen Schatten werfenden Monolog hineinängstigend. Zum viertenmal endlich in der Schlussscene des Actes Quitte et double! mit dem herbeieilenden Garcerán, der Doppel-Person aus Jonathan und Ahitophel, die der erschrockene König im ersten Anprall für einen zweiten Schatten hält [4]), den zweiten zu dem verschwundenen Schatten, den er aber doch wieder vor der Palastthür erblickt, ihm den Eingang wehrend, wie der König gegen den eben nur als Schatten von ihm angesprochenen Garcerán bemerkt. [5]) Ein zwielichtiger Doppelschatten also, der sich am äussersten Act-Ende wirklich

---

1) Hablan los nubes tronando
Y rasgandos los cielos.

2) Brama el Tajo por salir
A templar aqueste ardor.

3) Rey Alfonso, rey Alfonso,!
No digas que no te aviso . .

und schliesst:

Advierte que por la Cava
A España perdió Rodrigo.

4) ¡Otra sombra tenemos!

5) Rey No puedo entrar; que porfio,
Y veo una sombra delante

und leibhaft zum Garcerán Manrique verkörpert, als welcher mit gezogenem Schwerte unter den eindringlichsten Warnungen und Abmahnungen dem Könige voranschreitet in den Palast, durch Schatten und Gespenster mitten hindurch den Weg zur schönen Raquel bahnend [1]), als Abschrecker und Führer zugleich; ein Lockvogel mit Unheil verkündendem Rabengekrächze; — jener Teufelsbanner, der den Bösen austrieb mit dessen Schweif als Weihwedel in der Hand.

Das Quitte et double auf der äussersten Kante höchstem Schwindelpunkt hat sich der dritte Act vorbehalten. Zu allernächst für denselbigen Garcerán, welcher seine Schuld an des Königs alttestamentlicher Liebschaft vor den von Königin Leonor zusammenberufenen Reichsgrossen abschwört, denen sie, mit ihrem Söhnlein, Enrique, an der Hand, ihr Geschick klagt und ihren Entschluss verkündet, nach England zu ihrem Bruder Ricardo (Richard Löwenherz), der ihre Sache verfechten werde), zurückkehren zu wollen, wenn sie die Verrätherin (die Raquel) nicht tödten [2]), die den König, ihren Abgott, wie ihre Altermutter, die biblische Patriarchin Rachel ihre Hausgötzen, buchstäblich in Besitz genommen, um ihn den Blicken zu entziehen. In Einem Athem bekennt der Schuldabschwörer Garcerán, dass ihn der König zum treuen Hüter der schönen Jüdin bestellt, und sagt ihr seine dienstfreundliche Mithülfe beim Ermorden derselben zu. [3])

Bleibt Garcerán etwa jetzt bei der Stange? Ei ja doch! Er spielt, während die übrigen Verschworenen die Raquel und deren Schwester Sibilla metzeln, sein Quitte et double bei König Alfonso, als treuer Rathgeber und gewissenhafter Warner fort, und begleitet

---

1) Garc. Pues meto mano á la espada
Y entro adelante, atrevido.
Rey. Yo te sigo, Garcerán.

2) O matadme esa traidora
O él (Enrique) y yo —
A Ingalaterra nos vamos.
Donde la casa piadosa
De Ricardo nos sustente.

3) Justisima es la hazaña que se intenta
Digo que por mi parte me apercibo.

den erzürnten, ob des Strafsermons der Königin Leonor und seines siebenjährigen Prinzen Enrique entrüsteten König mit dem Ausruf nach Illescas: „Kann eine Verirrung Dich so verblenden.“ [1] Und fortstürmt der von Gram und Liebe verblendete König in seinen Achilles-Schmollwinkel nach Illescas, ungerührt von Königin Leonor's friedseligen, den Titel der Komödie 'las paces de los Reyes' ihm flehentlich an's Herz legenden Besänftigungsworten [2], und nur erfüllt von düstergrimmen Zorngedanken ob der verrätherischen Ermordung seiner herzgeliebten Jüdin, mit welcher er eben nur am Badeteiche des Gartenpalastes Galiana so paradisisch traulich geangelt hatte, so leidenschaftlich verliebt noch immer nach vielen Jahren, dass die schöne Anglerin sich selber darüber wunderte. [3] „Meine Liebe“ — so hatte der königliche Angler eben nur geglüht! — „Meine Liebe grünt frischer denn je. Mein Verlangen nach Dir ist stärker, als damals, wo zum erstenmal es mich ergriff. Du bist meine Herrin, meine Königin, meine Göttin, für die ich lebe. Du mein einzig Gut. Du beherrschest meine Seele, unumschränkter, als ich mein Reich, denn regiere ich in Castilien, so übst Du immer die höchste Macht aus und hast meine Seele gewaltig inne.“ [4] Fort nach Illescas auf den vom Blut der Geliebten triefenden Sturmesflügeln racheentbrannter Liebeswuth, in Gemeinschaft mit seinem Jonathan-Ahitophel, seinem Mardachai-Haman, Manrique Garcerán. [5] Welche Liebesinbrunst athmet der ruhelose

---

1) ¡Que tanto un error te ciegue!
2) Que bien puedes hacer paces.
3) Raquel. Tras tantos años de amor,
¿Decis Lisonjas agora?
4) Rey. Mas nuevo es hoy mi deseo
Que cuando le puse en vos.
Sois mi señora y mi reina,
Sois mi diosa, sois por quien
Vivo, sois todo mi bien;
Sois quien en mi alma reina.
Mayor, Señora, sois vos,
Que si yo reino en Castilla,
Vos en mi.
5) Vamos a Illescas los dos

König im Gasthof von Illescas![1]) Wie schmachtet und ringt sein Herz nach der grausam Ermordeten! Wie beschwört er ihren blutigen Schatten, zu verziehen, dass er bald folgen könne, und sich ihr zugesellen! Wie ächzt und weint er vor dem herzzerreissenden Bilde der jammervoll, wie Cäsar von so vielen Verschwörerdolchen, durchbohrten Königin seines Herzens! und welche schaudervolle Rache schwört er an den meuchelmörderischen Kronvasallen zu nehmen![2]) Wie lechzt seine Seele nach dem Glück eines trostvollen Wahnsinns![3]) Und wie bewundernswürdig ist das dramatische Dichtergenie, das dem tauben Gestein einer widerspruchsvollen Motivirung solche Funken hinreissender Affecte, solche Blitze einschlagender Wirkungen entlockt! Und welchen Zauberschleier wirft es über des Königs Verirrungen, und wie adelt ihm die himmlische Macht der Liebe selbst den Gegenstand dieser Verirrungen, die zum verhassten, für den Spanier greuelvollen Judenthum sich bekennende Raquel, die nur ein einziges Mal als Anhängerin des „infamen Gesetzes" gebrandmalt wird — von wem? Von dem Doppelmantelträger auf beiden Schultern: Garcerán Manrique! Man möchte schier unsern Lope für den einzigen spanisch-dramatischen Poeten der H. Offiz halten, in dessen Sympathien das Liebesfeuer das der Inquisition und ihres Ketzerfanatismus doch vielleicht überglühte, und es wohl gar, als das stärkere, hätte auslöschen können — sey's auch mit einem übernatürlichen Löschhorn, wie in dem Versöhnungsschluss seiner Judia-Komödie, wo dieses theologische Löschhorn von König Alfonso's Rachegluth ein E n g e l ist, der ihm unter himmlischen Musikklängen die heftigen Frevelworte verweist[4]), zur

1) Posada del Rey en Illescas.

2) Raquel hermosa, más que el cielo clara,
Yo moriré muy presto: aguarda, espera.
Parece que me escucha y que se pára.
Ya pensarás que de tu muerte fiera
No he de tomar venganza. Espera un poco
Que no ha de quedar hombre que no muera.

3) Dichoso yo, si me volviese loco!

4) Alfonso, muy ofendido
Está Dios de tu palabras . . .
Vuelve en tí. —

Sühne, zur Aussöhnung mit der Königin umstimmt und den „Hausfrieden des Königspaars" (Las paces de los Reyes) mit Engelzungen predigt. Dem herbeieilenden, ihn gleichfalls mit einer Engelzunge, als mit der doppelten des bösen Engels als Paradiesesschlange, in Einem Athem zur Sühne und zur Sünde schmeichelnden Garcerán bekennt sich der König als einen vom Pferde Gestürzten, aus einem Saulus zum Paulus Bekehrten.[1] In der Barmherzigkeits-Kirche zu Illescas[2], bei Toledo, vollzieht sich nun vor dem Heiligenbilde der barmherzigen Gottesmutter der feierliche Aussöhnungsact zwischen dem Königspaar (Las paces de los Reyes). Hier finden wir schon Königin Leonor vor dem wunderthätigen Bilde knieen ehefriedensbrünstig. Hier sehen wir nun auch den König Alfonso in Begleitung seines doppelgängigen An- und Abmahners, Garcerán, vor das Muttergottesbild hinknieen, und hier vor demselben die Parallelscene zum obigen Echo-Monodialog mit der im Lampenhalbdunkel von ihm nicht erkannten Königin Leonor spielen, indem letztere des Königs an das Heiligenbild gerichtetes Gebet mit ihrem Gebet an dasselbe kreuzt. Garcerán hat schon die Doppelzunge zum Bienensaugstachel ineins gewickelt und schlürft heiligen Jungfernhonig aus des Königs fromm- und friedselig gestimmtem Herzen und träufelt ihn dann wieder vom entgegengesetzten Stachel als puren Himmelsblumen-Nektar abwechselnd in des Königs und der Königin Inbrunst: König: „Es ist dunkel, ich will laut zum Himmel schreien!" Garcerán: „Schweigsam vernimm Gottes Stimme." — König: „Ich weiss es, Freund!" Garcerán: „Bitte um Schuldvergebung!" König (knieend): „Diese erwarte ich." Betend): „Heilige Jungfrau" . . . Königin (betend): „Du weisst" . . . König (betend): „Meine Schuld" . . . Königin: „Dass Du mein Schutz bist" . . . König: „Vergieb sie" . . . Königin: „Und da es so ist" . . . König: „Leite mich" . . . Königin: „Vergieb meinem geliebten Alfonso" . . . König: „Deine Liebeshuld" . . . Königin: „Seine Schuld" . . . König: „Himmlischer Stern du" . . . Königin:

---

1) Haz cuenta que á Pablo ves
Derribado del caballo.

2) Iglesia de la Caridad en Illescas

„Erwäge in Gnaden“ . . . König: „Leite mich“ . . . Königin: „Dass seine Liebe“ . . . König: „Zu meiner Leonore.“ Königin: „Ihn irre geführt.“ König: „Garcerán!“ Garcerán: „Was befiehlt mein Herr?“ König: „Gehe hin zu Jener, die dort voran kniet, und sag' ihr, sie möchte etwas leiser beten, denn ihre Klagelaute stören mich.“ Garcerán, die Schlange Amphisbäna mit zwei Köpfen, als Busenschlange in zwei Busen, ringelt nun zu der betenden, im Zwielicht auch von ihm nicht erkannten Königin, und zischelt ihr die Bestellung in's Ohr. Die Königin lässt den kommenden Caballero, den sie gleichfalls nicht erkennt, zurückbestellen, sie bete um einen verlornen Gatten, den selbst Alfonso der Achte an Macht und Würde nicht übertreffe. Amphisbäna-Garcerán krümmt sich nun als Ohrwurm wieder zu seines Königs Ohr zurück. Die Königin flüstert ihrem neben ihr knieenden Prinzchen Enrique zu: Ob das nicht Garcerán gewesen, dessen zweiten Kopf am Schweifende sie bemerkt haben mochte. Auf der Königin Wink tuschelt ihre Palastdame Clara dem Garcerán in's Ohr des hintern Kopfes: Die Betende sey die Königin. Garcerán, mit der vordern Gabelzunge die Meldung dem Könige in's Ohr. Und so eine Weile hin und her sich ringelnd die Parallelgliederkette eines vierfachen Ohrenzwiegesprächs, bis König und Königin, einander entgegenrutschend auf den Knieen, sich in den Armen liegen und vor der heiligen Jungfrau ihr ehelich ewiges Friedensbündniss geloben und schliessen. [1])

1) Rey. Oscuro está —
Quiero dar gritos.
Garc. Callando
Oye Dios.
Rey. Ya lo sé amigo.
Garc. Pide perdon.
Rey (de rodillos).
Ese aguardo.
Virgen . . .
Reina. Muy bien sabeis vos . .
Rey. Mi culpa . . .
Reina. Que sois mi amparo
Rey. Perdonalda.
Reina. Y siendo ansi.

Mögen sich Andere an diesen sinnreichen, neuen, überraschenden Situations- und Dialogs-Stickmustern in Kreuzstichen ergötzen — unser Herz ergötzt daran zumeist das neue, alle bisherigen Belege verdunkelnde Prachtmuster von spanischem Parallelschema. Wen aber auch dieses Pröbchen noch immer nicht von dem Anschauungsgrundbilde der spanischen Gehirne überzeugt, dessen pia mater ist noch schiefer gewickelt und verdient als Naturspiel in Spiritus aufgehängt zu werden an Malvolio's über's Kreuz gebundenen Kniegürteln.

La moza de Cantaro.

Wörtlich übersetzt: „Das Mädchen vom Krug", womit der Spanier ein Haus- und Dienstmädchen bezeichnet, das der Ber-

Rey. Vuestro amor . . .
Reina. Mi Alfonso amado.
Rey. Me guie.
Reina. Tenga perdon.
Rey. Pues sois estrella . . .
Reina. Miraldo . . .
Rey. A mi Leonor . . .
Reina. Que su amor . . .
Rey. Me llevad.
Reina. Le trae turbado.
Rey. ¡Garcerán!
Garc. Señor, ¿Que tienes?
Rey. Llega a quien está rezando
Aqui delante, y dirás
Que rece un poco mas bajo;
Que me divierten sus quejas.
Garc. (á la Reina).
Cierto hidalgo apasionado
Suplica á vuestra merced,
No que suspenda su llanto . . .
— — — — mas que un poco
Baje la voz . . .
Reina. Decid, Señor, a ese hidalgo
Que yo he perdido un mando
Tal, que aunque entre Alfonso Octavo
No es mejor . . .
— — — —

liner „Mädchen für Alles" nennt. Lope's „Mädchen für Alles" ist Alles, nur kein solches Mädchen. In seiner Moza de Cantaro steckt nämlich eine Verwandte des herzoglichen Hauses der Medina-Sidonia [1], und ausserdem ein Cid im Unterrock. Doña Maria rächt die ihrem Vater, Don Bernardo, gegebene Ohrfeige an deren Austheiler, Don Diego, mit einem Dolchstosse, der ihn als todt niederstreckt. Sie rettet sich vor gerichtlicher Verfolgung durch die Flucht, tritt bei einem namenlosen Amerikaner als moza de Cantaro in Dienst, und geht so lange mit dem Kruge zum Brunnen, bis ihr in der ersten Scene gefasster Vorsatz: keinen Mann zu lieben und zu heirathen [2], in Scherben bricht, und der junge Caballero, Don Juan, die herzogliche moza als seine Gattin, vom Brunnen weg, heimführt. Das Alles ereignet sich an verschiedenen Orten: zu Ronda in Andalusien; in einer Schenke des Städtchens Adamuz und schliesslich zu Madrid. Die Stadt Ronda ist durch ihre Schmuggler und deren Geschäftsfreunde, die Gebirgsräuber, berühmt. Dort werden die Don Diego-Ohrfeigen in des Cid Contrebande-Kisten eingeschmuggelt und finden reissenden Absatz; nicht minder die Dolchstiche, besonders auf der am 20. Mai abgehaltenen Jahresmesse. Lope's andalusische Cid-moza aus Ronda schlägt beide Klingen handfertig und geläufig, wie andere Mozas ihre Castagnetten; beide: Ohrfeigen und Dolchstösse. Das Mädchen für Alles theilt am Brunnen den kecken Burschen mit der linken Hand Maulschellen aus und mit der rechten Messerstiche. Offenbar hat Lope in dieser Comedia ein landschaftliches Sitten- und Costümbild beabsichtigt, durch welches sich die stereotypen Motive der spanischen Liebeskomödie anmuthig winden und flechten sollten. Das Hauptlicht fällt auf das Pittoreske. Unter den

---

1) Doña Maria.

Tengo deudo, como sabes,
Con el duque de Medina. 1, 1.

2) Yo no tengo de querer
Hombre humano . . .
No me puedo sugetar,
Si es sugetarse el casar
— — — — —
No he de casarme.

musikalischen Instrumenten, die den landschaftlichen, am blumigen Ufer des Manzanares getanzten Reigen aufspielen, vermischen sich mit den Klängen der Trommelschellen auch die der Maulschellen, und mit denen der Bockspfeifen auch die der Backpfeifen.

Wie in Shakspeare's „Kaufmann von Venedig" (I. 2.) das Kammermädchen Nerissa eine Liste von Werbern ihrer Herrin Porcia in Parademarsch vorführt, die sämmtlich von der schönen und geistreichen Dame von Belmont mit den witzigsten Pointen über jedes Einzelnen Charakter und Lächerlichkeiten in den Korb geworfen werden: in ganz ähnlicher Weise zerreisst Doña Maria, wenn gerade nicht, wie Porcia, die Persönlichkeiten, so doch die abgeschmackten, von ihrer Dienerin Luisa, vorgelesenen Liebesbriefchen ihrer Freier (I. 1.). Einen von Doña Maria's eifrigsten Bewerbern, Don Diego, trifft dasselbe Geschick, trotz seiner kostbaren Geschenke, bleibt er in ihren Augen als Ehebettgenosse ein Nachtspuk, ein Nachtalp.[1] Während dieses Gesprächs hat sich Don Diego's auch von Doña Maria's grausamem Vater, Don Bernardo, ausgeschlagene Hand in eine ausschlagende umgekehrt, deren noch frische Spuren Don Bernardo mit seinem thränendurchnässten Schnupftuch bäht und brühwarm seiner Tochter weinend zuträgt.[2] In der zweitnächsten Scene steht schon Doña Maria vor dem, wegen der Ohrfeige verhafteten Don Diego, entschleiert sich, und ermuthigt ihn durch verstellte Zärtlichkeiten und Versöhnungsvorschläge so täuschend, dass er den Liebesbund mit einer Umarmung besiegeln zu dürfen bittet. Darauf wartet nur die eiserne Jungfrau mit dem Schwerter-Arme — Klapp! hat er ihren Dolch im Leibe sitzen. Don Diego stürzt nieder. Doña Maria ruft dem Hingestreckten zu: „Solche Thaten verüben mannhafte Frauen!"[3]) und enteilt. Don Diego stirbt vorläufig in den Armen seines Freundes Fulgencio, reumüthig ob des Handschlags, womit er sich dem Vater der Doña Maria als Schwiegersohn zu verpflichten und zu geloben dachte.

So rasch wie dieser, versetzt uns die Scene auf eine Strasse

1) ¡de noche Visiones!

2) salid, lagrimas, salid.

3) Pues estas hazañas hacen
Las mujeres varoniles.

in Madrid, wo El Conde, schlechtweg „der Graf“, seinen Freund, Don Juan, von seiner Liebeswerbung bei einer reichen, jungen, schönen Wittwe, Doña Ana, unterhält, behufs deren Gewinnung für seinen Herrn sich des Conde Lakai, Martin, hinter die Zofe der reichen, schönen, aber schwer zugänglichen Wittwe steckt. Dank der Zofe, befindet sich Conde mit Don Juan schon in der folgenden Scene im Empfangzimmer der unnahbaren jungen Wittwe, die endlich zum Vorschein kommt, und in tiefer Trauer. Conde insinuirt sich mit einem Schreckschuss. Er fabelt der schönen Wittwe eine Spielschuld von 6000 Ducaten vor, die er bei ihrem Seligen noch gut habe, was ihm die beiden Begleiter, Martin und Don Juan, auch sofort bezeugen. Die Erklärung auf den Schreckschuss, dass er der Wittwe seines Schuldners nicht blos seine Forderung, sondern sich selbst mit all seinem Hab und Gut zu Füssen lege, gewinnt ihm zunächst die Erlaubniss, sie wieder besuchen zu dürfen. Conde entfernt sich. Don Juan will ihm folgen. Doña Ana, die schöne Wittwe, hält ihn zurück, um ihm unter vier Augen eine aus der Pistole geschossene Liebeserklärung zu machen. [1]) Für Don Juan: ein Rückprall von des Conde Schreckschuss auf ihn. Er schützt seine Freundschaft fü den Conde vor. Alles vergebens. Eine junge, reiche Madrider Wittwe, die aus dem Stegreif Feuer gefangen, ist ein anticipirter, sechsläufiger Revolver, eine sechzehnröhrige Mitrailleuse. Don Juan entfernt sich, mit so viel Schusslöchern im Leibe, als deren die Zielpuppe im Schiesshaus aufweist. Die Freischützin knallt ihm noch in den Rücken nach: Nur mit ihm, mit Don Juan zusammen, dürfe Conde sich vor ihr sehen lassen. [2])

Im Wirthshause des Städtchens Adamuz [3]) tritt Doña Maria auf, in Reisehut, Mantel und die Büchse — nicht etwa Schmuck oder sonstige Toilettenbüchse, sondern Musketenbüchse — in der Hand; eine Judith, mit welcher sie sich in ihrem

---

1) Quando el Conde mi miró
Me dió ocasion de quereros.

2) No sin vos, y con vos sí.

3) Grenzort zwischen Andalusien und der Sierra Morena, von dem das Sprichwort geht: „Adamuz pueblo sin luz“: „Adamuz, Dorf ohne Licht.“

Selbstgespräch vergleicht, für jedweden Holofernes.[1]) Dem Amerikaner (Indiano) gegenüber, der mit ihr zugleich eingetroffen, giebt sie sich für ein dienstsuchendes Mädchen aus. Der Indianer bietet ihr einen Dienst in seinem Hause an, den die entschlossene Andalusierin annimmt. Der transatlantisch-spanische Indianer, Puter, Truthahn, schmeichelt sich im Stillen, seine Truthenne gefunden zu haben, worüber der Maulthiertreiberbursche (mozo de mulas) seine geheime Glosse anbringt.[2]) Sie aber denkt sich: Probir' er's doch, der indianische Holofernes, wenn er mit meiner andalusischen Büchse, Stutzer oder Muskete nähere Bekanntschaft zu machen Lust hat!

Den zweiten Act eröffnet eine Soirée-Toilettenscene bei Doña Ana, von welcher des Conde Diener, Martin, seinem im Vorsaal harrenden Gebieter einen Vorschmack im Style des estilo culto, des Gongorismus, giebt, den Lope schon einmal, gleich in der ersten Scene dieser Komödie, durch die Hechel zog[3]), in der vorbehältlichen Weise, wie jener seinen Löffel in die Schüssel legte, die er für sich in Anspruch nahm. Doña Ana erscheint bald in schmuckem Putz (en hábito galan) vor dem Conde und dessen Besuchs-Anhängsel als conditio sine qua non bei der schönen Wittwe, Don Juan. Conde recitirt ein Sonett, das er

---

1) Del cielo quiere que espante
A un Holofernes Gigante
Una Judit valerosa.

2) Mozo (Ap.). Convertirse quiere en ama.
„Sie will die Maitresse werden."

3) Pues ¿no entiendes culto? fragte Luisa ihre Herrin, Doña Maria. Und hier, in der ersten Scene des zweiten Acts, lässt er Martin die Musen der Cultisten, behufs würdiger Schilderung von Doña Ana's Toilette, bei der er gegenwärtig war, anrufen:

Cultas musas dadme aqui
Un ramo blanco de Azabar
De las huertas de Valencia
O jardines de Sevilla . . .
Culto-Musen spendet mir
Einen Pomeranzenzweig
Aus den Garten von Valencia
Oder aus Sevilla's Parken . . .

gelegentlich der Besetzung von Cadix durch ein englisches Geschwader [1]) verfasst zu haben versichert. Hierauf liest die Veranstalterin der kleinen häuslichen Abend-Academie, die reizende, junge, Zweimonatswittwe, Doña Ana, ihr Sonett, worin sie unter dem Namen 'Filis' auf ihre zärtliche, aber unerwiderte Leidenschaft für Don Juan und auch die ihr lästige Liebe des Conde zartverblümt und cultistisch anspielt. Was muss 'Filis' als Erwiderungssonett, das Don Juan aus dem Stegreif vorträgt, vernehmen? Eine liebesleidenschaftliche Vergötterung der Moza del Cantaro, die sich hier Isabel nennt, und in die Don Juan, am Brunnen beim Wasserschöpfen mit ihrem Kruge, sich schon sterbens verliebt hat. [2]) Die brillante Wittwe findet Don Juan's Stegreif-Sonett, und noch mehr seine Stegreif-Liebe für seine Wassernymphe, seine Hebe mit dem Wasserkruge in Gestalt eines Mädchens für Alles, abscheulich. [3]) Sie erklärt die alberne Verherrlichung eines solchen Gegenstandes, in ihrer Gegenwart, für eine ihr angethane Beleidigung [4]), und entfernt sich voll Zorn und Entrüstung.

Zu dieser Scene liefert die zwischen dem Indiano und der als moza gekleideten Doña Maria einen pikanten Abstich. Schon wandelten den Indianer Holofernes-Gelüste an. „Einen Schritt weiter" — erklärt Moza-Isabel dem bis auf die Strasse sie verfolgenden indischen Brünstling — „und keine Stunde länger bleib'

1) 1. Juli 1595, unter Admiral Charles Howard. Ein Handstreich des Grafen Essex, als Revanche für die Armada-Expedition. Nach Plünderung und Verbrennung der Stadt zogen die Engländer wieder ab, ohne den mindesten Widerstand vonseiten der spanischen Regierung zu erfahren. Auf diesen für Philipp's II. letzte Regierungsjahre nicht sonderlich rühmlichen Vorfall dichtete auch Cervantes ein Sonett, aber ein geharnischtes. Lope's fliesst von Verherrlichung des Königs über.

2) Lo que me ha muerto y rendido
Moza de Cantaro ha sido . . .

3) Malos versos
— — — —
Un caballero discreto
¿Escribe a tan vil sugeto?

4) Y toca en descortesia
Tan necio encarecimiento.

ich in Ihrem Hause.[1]) Der Amerikaner stürzt wie ein begossener, von der moza de Cantaro mit ihrem Krug begossener Pudel davon, und zurück in's Haus. Dem ihn ablösenden mit Liebesschwüren sie bestürmenden Don Juan giesst sie, trotz ihrer geheimen Neigung für ihn, einen dämpfenden Wasserstrahl aus ihrem Kruge in sein Liebesfeuer, sobald dieses Miene macht, in bedrohlicher Weise um sich zu greifen.[2]) Nur seiner innigen Erklärung, dass er ihre Seele anbete, dass Liebe keine blos körperliche Begierde sey, entwaffnet sie und gewinnt auch ihr das Geständniss ab: er sey der erste Mann, dessen Liebesbewerbung sie gestatte.[3]) Mit schüchterner Zartheit bittet nun Don Juan, ihre Hand fassen zu dürfen, vor der er eine heilige Scheu fühle, seitdem er dies feine Händchen so geschickt die blanke Waffe habe schwingen sehen. „O, Ihr kennt mich noch nicht" — versetzt das Mädchen aus Ronda, dem berufenen Schmuggler- und Räuberneste — „ich habe, bei Gott, einen Mann getödtet, wie Ihr mich da seht!"[4]) —

Gegen die Kruggenossin, Leonor, die unserer Moza die Ungleichheit des Standes, ihres und Don Juan's, zu bedenken giebt, schüttet Doña Maria, oder Moza Isabel, noch ganz anders ihr Herz aus; in so vollen Güssen eingestandener Liebe für Don Juan, in so vollen und überströmenden, wie in ihren Krug

1) Que si esto adelante pasa,
No estay una hora en su casa.

2) Esténse quedas las manos
Y aun los pensamientos quedos.

3) Don Juan. Que tambien quiero yo el alma:
No todo el amor es cuerpo . . .
Da Maria. Y asi, pues alma quereis
Digo — — —
Que el primer hombre sois vos
A quien amor agradesco.

4) Don Juan. ¿Podré tomarte una mano?
Aunque por Dios que la tema
Despues que la vi tan diestra
Esgrimir el blanco acero.
Da Maria. Pues vos no me conoceis:
Por Dios que algun hombre he muerto
Aqui donde me mirais.

aus dem Brunnenquell stürzen. Diese und die folgenden Brunnenscenen, an welchen sich Don Juan, die eifersüchtige Doña Ana, und die Lakaien betheiligen, worunter Pedro, ein ächter Majo, Geck, Putznar, Raufbold, und der die Moza de Cantaro mit Teufelsgewalt zum Liebchen pressen und auspressen zu wollen schwört — sind Meisterzüge nationaler Volksbilder, dergleichen wir wohl bedauern könnten, beim grossen britischen Dichter allzuspärlich und nicht in so glänzend-pittoreskem Colorit zu begegnen, wenn er uns dafür nicht durch seine unendlich tiefe, historisch-psychologische Ideengestaltung schadlos hielte, die es verschmäht, ihre von innen herausleuchtenden Seelenfarben an pittoresken, äusserlich schmucken, landschaftlichen Sitten-, Costüm- und Volksfiguren-Bilderchen zu vergeuden. In einer dieser Scenen am Brunnen bespricht Doña Maria mit der Magd Leonor, während sie ihre Krüge füllen, das verbreitete Gerücht von einem Fräulein, das einen Caballero wegen eines ihrem Vater zugefügten Schimpfes ermordet und deren Verfolgung der König verboten habe, womit die Lösung des Komödienknotens kunstgewandt aus wohlberechneter Ferne vorbereitet wird, ohne Schädigung der brillanten Feuerwerke von Eifersuchts-Conflicten zwischen Doña Ana und Doña Maria, der vermeinten Moza de Cantaro, wegen Don Juan's, und des Lakaien Pedro wegen der Moza, als Gegenbild — ein Feuerwerk, das mit einer von der Moza de Cantaro auf Pedro's unverschämte Backe abgebrannte Ohrfeigen-Petarde verpufft und verknallt. Das Mädchen vom Wasserkrug hantirt zugleich mit einem Feuertopf (pot-à-feu) voll Ohrfeigen-Petarden, deren Knalleffect den trefflichsten Actschluss bildet, wie hier der auf Pedro's Backe platzende Pulverfrosch wirksam und vergnüglich den zweiten Act schliesst.

Des dritten Acts erste Lakaienscene liefert noch die Nachwirkung zur Schlusspetarde des zweiten. Nicht gewitzigt und nicht abgeschreckt von des Krugmädchens gegen Pedro's Backe ausgeführtem Handstreich, wagte Lakai Lorenzo sich trotzdem verwegentlich in den Schwungkreis von Isabel's Wasserkrug — flatsch! hat er Eins weg, noch hinter der Scene, und betritt diese mit einem gewaschenen Kopf, dessen Scherben er mit beiden Händen zusammenhält, jammernd, dass der Krug nicht an seinem Schädel, sondern dieser am Krug zerbrochen

ward.[1] „Komm an, begossenes Huhn!" schwingt Doña Moza noch einmal den schädelspaltenden 'Cantaro'.[2] Pedro warnt ihn vor Isabel's Gürteldolche — der seine Proben bestanden, „und eingelernt ist auf die Stiche!" höhnt die Wettersnixe.[3] Aus ihrem Zwiegespräch mit Leonor erfahren wir, dass unsere vermeinte Moza den Dienst des Amerikaners oder Indianers verlassen, vernehmen bei dieser Gelegenheit aus ihrem Munde eine pittoreske Schilderung ihres mit andern Brunnenmädchen am Ufer des Manzanares ausgeführten Tanzes: Eine vom Dichter in den dritten Act eingelegte Spielwalze, zur Glorification des Königspaars, Felipe (IV) und Isabel, die auf ihrem Spaziergang am Flusse als „himmlische Erscheinungen" den Volkstanz überraschten. Als geschickter Komödien-Routinier lässt der Dichter aber, passenden Ortes, seine Spielwalze wieder in den Ton des Stückes einstimmen. Die Moza hat unter den Zuschauern des Tanzes — erzählt sie der Genossin — den Don Juan erblickt, und den sich ihr schmeichlerisch nähernden Galan mit allen Stacheln der Eifersucht als „Verräther" abgewiesen. Gleich darauf finden wir sie im Salon ihrer Nebenbuhlerin, Doña Ana, welcher sie, als Ursache des verlassenen Dienstes beim Amerikaner, dessen ungebührliche Zumuthungen angiebt, nachdem sie drei Diebe aus seinem Zimmer mit blanker Klinge verjagt hatte.[1] Nicht eine Doña Maria, einen verkleideten Schmuggler oder Sierra-Morena-Räuber aus Ronda sollte man hinter dieser andalusischen Undine vermuthen, die aus ihrem Bauernkruge Schwerter, Dolche und Gürtelmesser, statt Wasserstrahlen, den Leuten über die Köpfe schüttet. Dass Doña Maria sich als Kammermädchen bei ihrer Rivalin verdingt, dass diese sie in Dienst nimmt, als Köder für

---

1) ¡Ay, que me ha descalabrado!

2) Llege el lacayo gallina.

3) Pedro. Daga trae en la pretina.
Da Maria. Y aun enseñada a matar.

1) — tomé su espada (des Indiano)
Y aunque ya se defendieron,
Por la ventana salieron,
Y esto á para cuchillada.

Don Juan, um ihn an ihr Haus zu fesseln[1]; dass Don Juan sich drein findet und mit der vom Wasserkrug zur Kammerzofe seiner aufdringlichen Wittwe avancirten Moza das Hochzeitspathenamt bei seinem mit Doña Ana's Dienerin, Leonor, verlobten Diener, Martin, übernimmt; dass der verschmähte und nur Don Juan's wegen geduldete Conde trotzdem fortfährt, schöngeistige im damaligen Salonstyl witzelnde Süssholzgalanterie der reichen und schönen Wittwe vorzuraspeln, das mögen alles treffliche Züge, lauter zeitgetreue Sitten- und Gesellschaftsbilder nach dem Leben seyn: als Pinselstriche eines guten Lustspiels, kunstreich in die Handlung einer in die höheren Sphären spielenden Komödie verwoben, können wir solche Meisterstriche so wenig gelten lassen und preisen, dass uns diese von einem Franzosen[2] als mustergültig und studirenswerth empfohlene „geistreiche" Scene vielmehr als trübender Firnissüberzug, als eine das Gemälde verdunkelnde Deckpaste erscheinen muss. Auch das will uns nicht von absonderlicher Kunstfeinheit im Lösen dieser Lustspielverwickelung bedünken, dass Conde plötzlich auf die Mittheilung jenes den Vorfall zu Ronda betreffenden Gerüchtes überspringt, wonach eine junge Dame, geborne Guzman el Porto-Carrero, deren Vater mit dem Herzog von Medina-Celi verwandt, einen Edelmann, ihren Liebhaber, getödtet habe[3], um den Schimpf, den dieser ihrem greisen Vater durch eine Ohrfeige angethan, zu rächen. Indessen sey — berichtet Conde weiter — die Sache durch den König zwischen den beiderseitigen Familien beigelegt, und er, Conde, vom Herzoge Medina-Celi mit dem Auftrage beehrt worden, die entflohene Dame ausfindig zu machen. Doch mag auch diese, in dramatischer Beziehung, unserem Urtheile nach, nicht eben preisenswerthe, und was Salon- und

1) Mirad si estais obligado,
Y cómo he sabido hacer
Que vos me vengais á ver,
No como hasta aquí, forzado.

2) „La portée de cette scène charmante mérite d'être étudiée." Eug. Baret., Oeuvres dram. de Lope de Vega etc. Paris 1870. II. p. 402. n. 1.

3) Mató en Ronda cierta dama
— — — —
Un caballero su amante.

Gesellschaftston betrifft, auch gerade nicht delicate und geschmackfeine Scene, trotz alledem zum Belege dienen, dass ein ächtes Dichtergenie selbst im Verfehlten seine Hand im Spiele hat, und mit einer leisen Wendung seines Gottesfingers die Würfel zu seinem Vortheil könne fallen machen. Gedachte Scene veranlasst, unbeschadet ihrer innern Halt- und Gehaltlosigkeit, ein tête-à-tête zwischen Don Juan und der verkappten Moza, eine Situation von schönster Theaterwirkung, und die auch schon ein Ausruf des Don Juan, bezüglich der geräcliten Ohrfeige, und ein Aparte der Doña Maria in der beregten Scene vorangedeutet.[1] Die Situation ist spannend, theatralisch anmuthend — die Situation an und für sich. Ob ihr der Dichter in der Ausführung genug gethan, dürfte dessenuneraclitet dahingestellt bleiben. Doña Maria erklärt dem Geliebten ihren Entschluss, zu ihrer Familie zurückzukehren, lässt ihn aber, inbezug auf diese Familie, im Dunklen, wie zärtlich und herzlich er sie um näheren Aufschluss bitten mag, und entfernt sich, ihn einem Monologe überantwortend, der mit ihm zugleich in der Schwebe bleibt, und in einer für das dürftige Resultat des tête-à-tête zu wortreichen Scene, inbetracht des Monologes eigener Länge, viel zu langen Schwebe, die der epigrammatische Stachel gerade um die Schlusspointe nur noch verlängert: „Wenn Du von so adeliger Herkunft wärest, wie Du schon bist: dann glaubte ich zu meiner Ehre Deinen Krug in mein Wappen aufnehmen zu

1) Don Juan

— ¡Valiente esfuerzo!
Diera por ver esa dama
Todo quanta hacienda tengo.

Doña Maria (Ap.).

Turbada estoy, encubrir
Puedo apenas lo que siento.

Don Juan.

— „Tapferes Erkühnen!
Um zu sehen diese Dame,
Gäb' ich mein Vermögen hin.

Doña Maria (beiseit).

Ganz verwirrt, vermag ich kaum,
Zu verbergen, was ich fühle.

dürfen, denn alsdann würde, angesehen seines ihm jetzt schon zukommenden Werthes, Amor seinen Töpferthon in Silber verwandeln." [1])

Des Conde, dem stereotypen Winkellauschen gemässes Behorchen von Don Juan's eifriger Fürsprache zu seinen Gunsten bei der schönen, für den Fürsprecher glühenden Wittwe, möchte die Knotenlösung wohl auch kaum kunstreicher gestalten und noch weniger die bis zuletzt sich treu bleibende Aufdringlichkeit der Wittwe gefälliger und einer Salonscene zukömmlicher erscheinen lassen. Wirkt sie doch auf den Winkelhorcher, den Conde, nicht anders, als ob er ein blosser Zuschauer wäre. Plötzlich aus dem Verstecke vortretend, erklärt sich Conde bereit, dem Don Juan das angebliche Freundschaftsopfer zu bringen, und ihm die reiche, die junge und schöne Zweimonatswittwe als Ehegenossin zu überlassen, mit der Versicherung: dass, wenn er, Conde, hätte vermuthen können, wie feurig die Wittwe um Don Juan sich bewerbe, er, Conde, ihr nicht Hand und Herz würde angetragen haben, textgetreuer: sie nicht geliebt haben würde. [2]) Tiefgerührt bedankt sich Don Juan schönstens bei dem opferfreudigen Conde für diesen Freundschaftsbeweis mit der Gegenversicherung, dass er, Don Juan, niemals eine Frau werde lieben können, die um seinetwillen einen solchen Freund hätte verlassen können. [3]) Halt! — tritt Doña Ana vermittelnd zwischen die beiden opferwetteifrigen Freundschaftsritter — „noch steht es bei mir, mich und meine 100,000 Ducados ohne Anhang, ohne Schwiegereltern und Schwager, was mindestens ebenso viel werth ist unter Brüdern, einem ehrenwerthen Caballero hinzugeben, wie ich

---

1) Que si tienes nobleza y hermosura
Del cantaro por armas pienso honrarme;
Que con el premio con que ya se trata
Amor le volverá de barro en plata.

2) Que a saber, cuando la ví,
Que os tenia, tanto amor,
No la amara . . .

3) No quisiera yo querer
A quien os deja por mi.

denn alsbald auch zu thun willens bin.[1]) Der spanischen Comedia, weltberufen und in allen Zungen hochgepriesen und bewundert ob ihrer Feinheit — das Feinste, Zarteste, der Rosenduft, das geistigste Aroma, die Poesie jeglichen Verkehrs, der Liebesbeziehungen insonderheit, der Aether des feinen Conversationslustspiels, sein höchster Reiz, fehlt ihr doch: die Delicatesse; nicht blos die der französischen Hofkomödie: das Feingefühl für die Etiquette der Umgangsformen — es fehlt ihr die unendlich höhere, die poetische Delicatesse, die Herzens-, die Seelendelicatesse. Wunderliche Erscheinung! Die spanische Mantel- und Degen-Comedia, aus der transscendentalen Ritterpoesie der Troubadoure, aus der limosinisch-aragonischen, aus der galizisch-castilischen Hoflyrik, aus den höfischen Liederbüchern hervorgeblüht — sie ermangelt des köstlichsten Parfüms feinempfindender Geister und Herzen, des als Seelenhauch minnenden Zartgefühls!

Nach einem Aparte-Kampfe, angesichts der im glänzendsten Toilettenschmuck als Brautpathin von Martin und Leonor in die Schlussscene eintretenden Doña Maria; nach einem im Innern, zwischen den Bedenken wegen der unadeligen Geburt der vermeinten Moza de Cantaro und seiner Liebe, als Aparte-Monolog, ausgefochtenen Kampfe, und erst nachdem er, als Ergebniss dieser innern Ausfechtung, die Ueberzeugung gewonnen, dass die Natur unmöglich eine so erlauchte Seele, ein so hoheitsvolles Wesen, das nur eine gold- und edelsteingeschmückte Vase von Krystall zu umschliessen würdig sey, in ein irdenes Gefäss, in eine plebeische Schale habe senken können[2]) — erst nach dieser

---

1) Libre, á mi misma me doy,
Y daré luego, si quiero
A un honrado caballero
Mujer y cien mil ducados
Sin suegros y sin cuñados,
Que es otro tanto dinero.

2) D. Juan. (Para sí.) Amor, si en esta mujer
No está oculta la nobleza,
La calidad y la sangre
Que por lo exterior se muestra,

dem Busenkampfe abgerungenen und ausgesprochenen Ueberzeugung erklärt Don Juan vor der ganzen Komödiengesellschaft, dass die Liebe, inkraft ihrer Unbesiegbarkeit, ihn bestimme, sich mit Isabellen zu vermählen. Berufung und Beschreiung vonseiten des Conde, der ihm das Leben zu nehmen droht, eh' er eine solche Niedertracht, einen solchen der hochadeligen Familie des Don Juan von dem unwürdigen Sprössling zugefügten Schimpf dulde. „Hola, Lakaien, hinaus mit der Malefizhexe! werft sie hinaus auf den Flur und schlagt sie todt!“ [1]) Da Isabel noch immer schweigt, fängt dem hochadeligen Don Juan selber an, das Herz mitsammt der unbesiegbaren Liebe in die Schuhe zu fallen. [2]) Da muss denn freilich die Moza aus ihrem Wasserjungfer-Incognito heraustreten und sich als die Verwandte des Herzogs von Medina, als die bewusste, von ganz Spanien gefeierte Ohrfeigenheldin und Rächerin, zu erkennen geben. Nun darf, gedeckt von Doña Maria's herzoglichem Wappenschilde, Don Juan's Herz wieder von unbesiegbarer Liebesmacht schwellen. Nun darf er der Ebenbürtigen die Hand reichen und sie in seine Arme schliessen. [3]) Und nun darf, ja muss, da Don Juan ihr unwiderruflich entrissen ist, auch Wittwe Doña Ana, die nur auf diese Unwiderruflichkeit gewartet, sie darf und muss nun sich und ihre 100,000 Ducados dem Conde als Nothnagelmann an den

---

¿Que es lo que quiso sin causa
Hacer la naturaleza,
Pues pudiendo en un cristal
Guarnecido de oro y piedras
Puso en un vaso de barro
Alma tan ilustre y bella . . .

1) Conde. Vive Dios, quesi es de veras,
Que antes os quite la vida
Que permiter tal bajeza!
¡Hola! Criados, echad
Esta mujer hechicera
Por un corredor, matadla.

2) D. Juan. ¡Ay Dios! Su bajeza es cierta,
Pues calla en esta ocasion
Ya no es posible que pueda
Ser mas de lo que parece.

3) Dame tu mano y tus brazos.

Hals werfen. Und Conde, der arme Lückenbüsser als Komödienfigur wie als Gatte, kann, mit seiner Schlussansprache an's Publicum, zuguterletzt noch einen Stein im Brett unserer Geschichte gewinnen; mit seinem Schlusswort zur 'Moza de Cantaro', dessen literarhistorischer Werth den poetischen der Comedia überwiegt; mit seiner im Namen des Dichters an die Zuhörer gerichteten Schlussbefürwortung, die, im Falle der Dichter, bezüglich der Moza-Komödie, den Process verlöre, an die 1500, schreibe, tausendfünfhundert Comedias appellirt, ein Sümmchen, das ihm wohl Verzeihung und Losspruch erwerben [1]) und den 100,000 Ducados der schönen Wittwe sich so ebenbürtig erweisen dürfte, wie das Familienwappen der als Verwandte des Herzogs von Medina-Celi entmummten Moza sich dem Ritterschilde des Don Juan als gleichbürtig kundgab.

El Castigo sin Venganza

(Strafe ohne Rache).

Hat eine Stiefmutterliebe zum Thema: das alte Eheübel von Phädra bis zu Byron's Parisina, und so vieler anderer reizender Stiefmütter, deren Schattenbild ein leichtsinniger Vater als Teufel an die Wand seines Alcovenbettes aus zweiter Ehe malte. Casandra, Herzogin von Mantua, Byron's Parisina, ist Lope's verhängnissvolle Stiefmutter, um die des Duque de Ferrara natürlicher und zärtlich geliebter Sohn, Conde Federico, für den Vater wirbt, während dieser den ganzen ersten Act bis tief in den zweiten hinein mit verschiedenen andern Liebchen kost und buhlt. Ungleich poetischer als Byron, lässt Lope den unseligen Jüngling an der verheimlichten Liebesflamme sich verzehren und hinsiechen. Der herzogliche Vater und sein Hof

---

1) Conde. Aquí
Pues fin á la Comedia
Quien, si perdiere este pleito,
Apela á Mil y quinientas.
Mil y quinientas ha escrito:
Bien es que perdon merezca.

stellen des Sohnes tiefe Schwermuth der durch des Vaters Ehe getäuschten Hoffnung auf die Thronfolge in Rechnung. Der Herzog schlägt dem Sohne, auf übereinstimmenden Rath der Ferrarischen Aerzte, als wirksamstes Heilmittel die Ehe vor. Die im hohen Maasse wirksame Scene fällt im Beiseyn der jungen Stiefmutter vor, die sich von des Stiefsohnes scheinbarer Kälte und Gleichgültigkeit gegen sie verletzt fühlt, und es ihrer Vertrauten, Lucrecia, klagt.[1]) Mit schmerzenvoller Entsagung fügt sich der Prinz dem Gehorsam, nur schüchtern den Einwand wagend, dass um die vom Vater für ihn erwählte Braut Marques Gonzaga werbe. Der Herzog, dem es nicht gelingen will, die Bedenken des Sohnes sogleich zu beschwichtigen, geht ungehalten von dannen. In einer Scene mit Herzogin Casandra verschwört Aurora die ihr vom Conde Federico schuldgegebene Liebe für den Marques Gonzaga. Meisterhafte Scenen von Seelenkämpfen zwischen Liebesleidenschaft, Pflicht, Naturgesetz und Ehre folgen aufeinander. Conde Federico vergleicht sein Herz dem Neste des indischen Pelikans und die Liebesgedanken den Küchlein des Wundervogels, die der Pelikan gegen die verzehrende Gluth des vom Jäger rings um's Nest gezogenen Feuerkreises zu retten und zu kühlen strebt mit seiner Schwingen Fächerschlägen, die aber das Feuer nur heftiger anfachen.[2]) Die poetische Verständnissinnigkeit trübt uns — ach wie Schade! — die Täuschung, in welcher die Herzogin Casandra ihre Nebenbuhlerin erhält, dass sie, zu Aurora's Gunsten, sich bei Fede-

1) Aun apenas el Duque me ha mirado.
¡Desprecio extraño y vil descortesia!

2) El cazador con industria
Pone al Pelicano indiano
Fuego al rededor del nido;
Y él descendiendo de un arbol,
Para librar á sus hijos
Bate las alas turbado,
Con que mas enciende el fuego
Que piensa que está matando . . .
Mis pensamientos, que son
Hijos de mi amor, que guardo
En el nido del silencio,
Se están, Señor, abrasando . . .

rico verwende. Diesen Widerhall von paariger Bewerbung müssen wir schon der spanischen Parallel-Schablone, ähnlich wie das erste Begegniss des Conde Federico auf seiner Werbefahrt für den Vater im ersten Act: das Hereintragen der ohnmächtigen zufällig aus ihrer Kutsche in einen Fluss gestürzten Prinzessin von Mantua, dem ewigen Einerlei solcher Novellen-Incidenzen zugute rechnen. Mit einem zweiten kaum günstigeren Incidenzmotive grundirt der zweite Act vor seinem Schlusse die Katastrophe: mit der Abwesenheit des zum Führer der päpstlichen Truppen berufenen Herzogs von Ferrara, um dem Liebesverhängniss ungehemmt die Zügel schiessen zu lassen. Wenige Ueberladungen abgerechnet, sind diese Scenen vollendete Gemälde dramatischer, schicksalvoller Liebeskatastrophe. Der Act schliesst mit der in Eins zusammenlodernden Gluth unselig seliger Doppelleidenschaft, um so mächtiger sich erfassend, und als Ein Verhängniss ineinander schlagend, als die Leidenschaft verholen brannte und nach schrecklichen Kämpfen unhaltsam hervorbrach. [1])

So gebot es die tragische Psychologie, um die sich leider das spanische Drama des grössten Genie's herumdrückt. Die Schläge in's Auge rächt die tragische Muse mit Blindheit, womit sie die Dichter schlägt. Einen solchen Schlag in's Auge versetzt hier wieder der dritte Act dem zweiten, die Katastrophe der Peripetie. Und gleich aus freier Faust unversehens. Die erste Begegnung Federico's mit der von ihm bisher verschmähten, schlimmer! — in seiner Leidenschaft für Casandra unbeachteten Aurora wirft ihr, dieser Aurora, mit der ersten Scene eine Scene der Eifersucht an den Kopf, Eifersucht Federico's auf den Marques, mit dem er sie im Gespräche betrifft! Aurora selbst ist darüber so verdutzt, dass sie ihn fragt: Bist Du verrückt oder ich? Wie oft sahst Du mich mit dem Marques zusammen und fiel Dir nicht ein? -- und mit einmal aus dem

1) Cas. Yo he de perderme;
Ten, honor; fama, resiste.
Feder. Apenas a andar acierto.
Cas. Alma y sentidos perdí.
Feder. ¡Oh, que extraño desconcierto!
Cas. Yo voy muriendo por ti.
Feder. Yo no, porque ya voy muerto.

Häuschen vor Eifersucht? [1]) Sein Diener Batin steht auch da und hat Maulaffen vor Staunen feil und fragt ihn nach dem Vers, den er sich aus diesem vom Himmel gefallenen Umschlag machen soll. Der Vers, den ihm Federico an die Hand giebt, weiss auch nichts Anderes zu stammeln als: „Ich weiss es nicht, bei Gott!“ [2]) So dass Batin seinen Gebieter in der Verwirrung mit Kaiser Tiberius, statt Kaiser Claudius vergleicht, der die Kaiserin zu Tische bittet, der er eben den Kopf hatte abschlagen lassen. Kaiser Tiberius, Kaiser Claudius — Gog oder Magog, Gog bleibt Gog, die Verwechslung ist gleichgültig, Batin's Vergleich aber treffend inbezug auf das tertium comparationis der sich auf's Haar gleichenden Abwesenheit des Geistes bei Kaiser — ob Tiberius oder Claudius — und bei Federico. Die Abwesenheit des Geistes klärt sich zwar in der nächsten Scene mit Casandra als Folge der Furcht vor der Anwesenheit des aus dem Kriege wieder heimgekehrten päpstlichen Feldherrn, des Herzogs von Ferrara, auf, um nämlich vor dem Vater das sträfliche Verhältniss mit der Stiefmutter, während des Vaters Abseyn, hinter der Verheirathung mit Aurora zu verstecken. Das Auskunftsmittel ist pfiffig — aber tragisch? Die Sicherstellung ziemlich gesichert — aber die Blutschande poetisch gesühnt? Wird sie denn nicht auch gesühnt? Schon der Titel verkündet es: „Strafe ohne Rache“. Tilgt diese vom Vater vollzogene Sühne den Flecken schimpflichster Feigheit, im poetischen Sinne, den Schandfleck der Liebesfeigheit, der fahnenflüch-

1) ¿Que es esto que has intentado?
O ¿que frenesí te ha dado
Sin pensamiento de amor?
¿Quantas veces al Marqués
Hablando conmigo viste,
Desde que diste en ser triste
Y mucho tiempo despues?
Y aun no volviste á mirarme,
Cuanto mas á divertirme,
¿Agora celoso y firme
Cuando pretendo casarme?

2) Batin. ¿Que has hecho?
Feder. No sé, por Dios.

tigen Preisgebung der heroischen Leidenschaft und Schuld? Und muss man nicht Federico's Versicherungsmittel als Eingebung dieser Feigheit betrachten, wenn er selbst der darüber stutzenden Casandra erklärt: Er beabsichtige, durch seine eheliche Verbindung mit Aurora den Vater und den Hof zu täuschen? „Dich verheirathen?" — schlägt die Stiefmutter die Hände über dem Kopf zusammen — „Graf, bist Du bei Sinnen?" „Unser beider Gefahr zwingt mich dazu."[1] Zum Glück nimmt's der geschulte tiefe Kenner des weiblichen Herzens und der weiblichen Liebesleidenschaft dem grossen Poeten über den Kopf weg und rettet diese in der Frau mindestens, die nun aufgährt und für die poetische Ehre ihrer Sünde kämpft, wie die Tigerin für ihr Junges.

Und gält' es tausend Leben — nehme sie
Der Herzog, aber heirathen sollst Du nicht![2])

Das ist doch für seine tragische Schuld mit Nägeln und Zähnen kämpfen. Der trotzesmuthige Untergang ist die Ehrenrettung der heroischen Leidenschaft. Federico drückt seiner Schuld das Brandmal eines gemeinen Verbrechens auf; Casandra adelt ihre leidenschaftliche Verirrung, indem sie die äussersten Consequenzen auf ihr Haupt herabschwört.

Wie bringt nun der Herzog Vater die rachelose Strafe

1) Fed. Quiero fingir desde agora
Que sirvo y que quiero á Aurora,
Y aun pedirla por mujer
Al duque, para desvelos
Del y de palacio, en quien
Yo sé que no se habla bien
Cas. — — —
Casarte? Estás, Conde, entí?

2) Cas. ¿Que? ¡Vive Dios
Que si te burlas de mi,
Despues que has sido occasion
Desta desdicha, que á voces
Diga (¡oh que mal me conoces!)
Tu maldad y mi traicion!
— — — —
Quiteme el Duque mil vidas,
Pero no te has de casar.

zuwege? Zunächst lässt der Dichter ihn selber durch den päpstlichen Feldherrnstab entsühnt von seinem früheren lastervollen Lebenswandel heimkehren, wie es sich der Gracioso Batin zurechtlegt, dem der Herzog sein durch Siegeserfolge und friedevolles Heimwesen, das er zu finden glaubt, doppelt beglücktes Herz ausschüttet.[1] Diese Vorweihe zur rachelosen Strafe inkraft einer reuevoll an sich selbst erfahrenen Läuterung ist ein tiefer Zug, erhöht die Persönlichkeit des Strafvollziehers, nur wäre der Pinselstrich ein noch grösserer Meisterzug, wenn des Herzogs reuevolle Umkehr, wie der Gracioso nicht ohne ironisch graciösen Anflug bemerkt, kein blosses Werk eines „päpstlichen Wunders“ wäre[2], und wenn der Zug nicht verriethe, dass der Herzog ursprünglich nur zugunsten des verbrecherischen Liebespaars als Wüstling angelegt war, wie er bei der Rückkehr zugunsten seines rachelosen Strafvollstreckeramtes und im Nutzen einer theatralisch imponirenden Katastrophe als ein Selbstentsühnter und zur Genugthuung seines göttlichen Ehrenrechtes geweihter Fürst improvisirt erschiene. Dergleichen sieht mehr nach Kunststücken und tours de mains eines genialischen Wundermanns und Theaterzauberers aus, als nach den ächten wirklichen Kunstgriffen eines aus der Tiefe seines Problems arbeitenden und gestaltenden Kunstmeisters. Schon hat aber — ein anderer fein berechneter Bühneneffect! — hat der Herzog unter den bei sei-

1) Duque. — y asì, en mi casa
Hoy dos victorias se cuentan:
La que de la guerra traego
Casado — —
Y la de Casandra bella . . .
Y causado juntamente
De mis mocedades necias.
Batin. Milagro ha sido del Papa
Llevar, Señor, á la guerra
Al duque Luis de Ferrara,
Y que un ermitaño vuelva,
Por Dios, que puedes fundar
Otra Camándula.
Duque. Sepan
Mis vasallos que otro soy.

2) Milagro sa sido del Papa.

nem Eintreffen ihm überreichten Papieren, Bittschriften, Memorialen ein gesiegeltes Blatt, das seiner Gattin und seines zärtlich geliebten Sohnes sträflichen Umgang mittheilt, das Richterschwert gleichsam der rachelosen Strafe, in Händen. Jeder Buchstabe trifft sein Auge mit dem Blitze solchen rachelosen Racheschwertes [1], und sein Selbstgespräch ist wie das Schwanken dieses als Zunge der Vergeltungswaage spielenden Gerechtigkeitsschwertes. Ein Streiflicht auf sein früheres sündhaftes Leben, das nun in dem Sohn gebüsst werde [2], erhöht die schreckende Wirkung jenes verhängnissvollen Schwankens des rachelosen Scharfrichterschwertes, dieses vorzugsweise rachelosen Strafers, dessen Stahl des Herzogs Aeusserung: „Ihn strafen ist nicht mich rächen" [3]) von Amtswegen als damascirten Sinnspruch eingebrannt trägt. Zur Bestätigung der Anzeige sub sigillo bedarf es noch, um dem Titel des Stückes vollkommen zu genügen, eines thatsächlichen Beweises, den sich der Herzog auf dem nicht mehr ungewöhnlichen Wege des spanischen Drama's: durch Behorchen einer heftigen Scene zwischen Sohn und Gemahlin, verschafft, in welcher sie der Belauscher gleichsam in flagranti betrifft. [4] In flagranti, und nicht blos „gleichsam": des Sohnes schmachvolle Liebeschrlosigkeit, der nochmals der Herzogin, seiner Stiefmutter-Maitresse, dringend anliegt, sich in seine Vermählung mit Doña Aurora ruhig und zum Scheine zu fügen, weil sie sonst ihr und sein Leben gefährden würde. [5] In flagranti aber auch: die

---

1) ¡Oh fieras letras villanas!
— — — — —
¿Como sabré con prudencia?
Verdad que no me disfame
Con los testigos que llame . .

2) El vicioso proceder
De las mocedades mias
Trujo el castigo . . .

3) Castigarle no es vengarme.

4) Duq. Buscando testigos voy
Desde aquí quiero escuchar.

5) Asegurar pretendí
Al Duque, y asegurar
Nuestra vida . . .

Herzogin Gemahlin und seines Sohnes Concubine, in flagranti ihrer verbrecherischen, aber poetisch herrlichen, in einem Verabscheuungsfluche ob des Sohnes Feigheit ausgesprühten Eifersuchtswuth.[1] Welche, trotz schablonenhaftem Zuschnitt, welche Theaterscene! Welches Trio mit dem belauschenden, und in Apartes sein racheloses Strafschwert an dem schartenvollen Diamantsteine seiner befleckten Ehre schleifenden Herzog.[2] Das Wetzen des Schwertes soll aus dem Schleifstein-Diamanten seiner Ehre die Scharten und Flecken herausschleifen. Dass es zugleich Blutflecken der Blutschande sind, darüber sieht er weg; diese Schandflecken verschwinden ihm im Schatten der verdunkelten Ehre seines Namens. „Die Strafe" — wetzt und schleift er im Horchwinkel rüstig fort -- „die Strafe erfolge derart, dass sie nicht meinen Namen schände."[3]

Zu Lope's Kraftstücken gehören die Monologe. Des Duque letzter Vorbereitungsmonolog zu seiner Rächerthat ohne Rache ist des Situationsmomentes vollkommen würdig. Der Vollstrecker kündigt sich als ein Werkzeug des Himmels an. Eine heilige Gerechtigkeit soll an einem schamlosen Frevel eine rachelose Strafe vollziehen.[1] Man erfährt, dass er die Herzogin Casandra

1) Cas. ¿Mal hombre en el mundo hubiera?
Que Cobarde me dejara,
Despues de haber obligado
Con tantas ansias de amor
A su gusto mi valor . . .
— — — — —
¡Oh, Cobarde, mal nacido!
Las lagrimas y los ruegos
Hasta hacernos volver locas,
Robando las honras nuestras . .
Agora son Cobardias!
Pues, perro, ¿sin alma soy?

2) Prevenid, pues sois juez,
Honra, sentencia y Castigo.

3) Pero de tal suerte sea
Que no se infame mi nombre.

1) Dando la justicia santa
A un pecado sin verguenza
Un castigo sin verganza.

in einem Cabinet zurückgelassen, an Händen und Füssen gebunden, das Gesicht mit einem schwarzen Seidentuch bedeckt und einen Knebel im Munde. Doch schaudert er mit Entsetzen vor der Ermordung des Sohnes zurück. Die Apostrophen an die kindliche und väterliche Liebe erhalten einen erhöhten Schwung durch Anrufe geschichtlicher Beispiele des Darius, Torquatus, des älteren Brutus, bei denen gleichfalls das Schwert einer rachelosen Gesetzesvollstreckung waltete. [1] Den ihm entgegentretenden Sohn weist Duque in ein Zimmer, wo er, der Vater, einen gegen ihn Verschwornen festgebunden, ihm das Gesicht bedeckt und ihn geknebelt. Diesen soll er, der Sohn, augenblicklich tödten. „Ich will Zeuge des Muthes seyn, womit Du meinen Feind mordest.“ [2] Von einem unheimlichen Vorgefühl ergriffen, fasst Federico mit zaudernden Händen das Schwert, und stürzt endlich, von des Vaters höhnenden Aufstachelungen, wie von einer Hetzpeitsche dazu gestäupt, in's Gemach. Der Vater, der rachelose Strafrichter, der zu seinem Scharfrichter den Verbrecher selbst beordert, sieht durch die offene Thür dem Morde zu mit einer Schlächterlust aus zweiter Hand, die den Titel und der Tendenzidee des Stückes in's Gesicht schlägt. [3] Und öffnet dann die Ventilklappe der

1) — — y la espada
De Dario, Torcuato y Bruto
Ejecutó sin venganza
Las leyes de la justicia.

2) Quiero mirar el valor
Con que a mi enemigo matas.

3) Die Rachelosigkeit des 'sin venganza' soll nämlich in der Nichtenthüllung seiner Schande, in dem ewigen Geheimniss bestehen, da die Entehrung des herzoglichen Gatten und Vaters in dem Doppelmord der Verbrecher erstickt wird und der wahre Grund vor der Welt unentdeckt bleibt. Wird aber der Rachemoment dadurch aus der Strafe herausgetilgt und diese rachefrei geläutert, weil das Rachemotiv vor der Welt geheim bleibt? Oder muss es nicht um so mehr zum Himmel stinken? In der Sühne der Motive besteht das Tragische und nach der Offenbarung der verborgensten Schuldmotive fragt die tragische Muse so strafentbrannt, wie Gott der Herr nach Kains Bruder Abel. In der Offenbarung gerade, in der Enthüllung liegt die tragische Sühne und Gerechtigkeit. Des Duque Castigo ist ein Doppelmeuchelmord und seine Venganza eine Meuchelrache.

Schlächterlust, indem er sein ganzes Hofgefolge, Wachen, Edelleute und Diener, herbeizetert: Holla! Mein Sohn ermordet die Herzogin, seine Stiefmutter, weil sie meinen Nachfolger unterm Herzen zu tragen sich gegen ihn gerühmt habe, der mich beerben werde. Schlagt ihn todt, schlagt ihn todt! Der Herzog befiehlt es![1] Federico stürzt mit blutigem Schwert aus dem Gemach. Das ganze Hofgesinde, mit dem Marqués, wirft sich auf Casandra's Mörder, der unter ihren Streichen den Herzog jammernd fragt: Vater, warum morden sie mich? Der rachelose Jäger seines Sohnes, der auf sein Wild blos die Meute hetzt, aber immer rachelos, ruft in einem fort: Hussa! Matadle, matadle! bis der Sohn unter den ihn zerfetzenden Hieben zusammensinkt. Das ist nun die über jedes Rachegefühl erhabene tragische Justiz des grossen spanischen Dichters, dessen italienischer Herzog von Ferrara aber merkwürdiger Weise in einer so wollustvollen Rachebefriedigung schwelgt, wie ihn kein italienischer Tragiker brünstiger hätte können schwelgen lassen, mit dem blossen Unterschiede, dass die spanische Tragödie von Anfang bis Ende ihrem Titel nachläuft, um zuletzt über ihn zu stolpern und den Hals zu brechen. So steht Lope's Castigo sin Venganza-Tragödie, die in Batin's Abschiedsspruch an das Publicum sich noch einen letzten bezeichnungsvollen Ausdruck giebt[2], ihrer durchweg betonten Schlussmoral, ihrem Tendenzgedanken, ihrer kathar-

1) Duq. ¡Hay tal maldad! A Casandra
Ha muerte el Conde, no mas
De porque fue su madrastra,
Y le dijo que tenia
Mejor hijo en sus entrañas
Para heredarme. Matadle,
Matadle; el duque lo manda.

2) Batin. Aqui acaba,
Senado, aquella tragedia
Del Castigo sin venganza
Que siendo en Italia asombro
Hoy es ejemplo en España.

Die ein Schrecken in Italien,
Heut ein Lehrbeispiel in Spanien ist,

Wer denkt dabei nicht an das Schicksal des Don Carlos und seiner Stiefmutter?

tischen Idee gegenüber, wie in der Vignette „Müller und Schulze" sich ewig gegenüber stehen, so parallel-parenthesenklammerartig wie diese über dem Gesprächsinhalt, den sie einklammern, und zugleich als dessen blosser Titel.

Gleichwohl zählt dieses Stück, das eher „Rache ohne Strafe", als „Strafe ohne Rache", heissen könnte, zu Lope's Meisterwerken ersten Ranges, das er noch obenein in seinem 70. Lebensjahre schrieb (1631), wie er selbst in der Zueignung an den Duca de Sessa angiebt. In der Nachlassenschaft des verstorbenen Mr. Ticknor befindet sich die Originalhandschrift dieses auch durch ihre strenge, kunstsittliche Durchführung bewundernswürdigen Schauspiels, dessen Titel aber der grosse angelsächsische Tragiker allein zu vollen tragischen Ehren in seinem Othello brachte.

El honrado Hermano
tragi-comedia famosa.
Der ehrenhafte Bruder.

Die Folie dieses Stückes ist Peter Corneille's Tragödie 'Les Horaces', und die Folie dieser Folie, dass er die Benutzung desselben verschwiegen, denn, beim Lichte besehen, dürfte Lope's 'Hermano honrado' als die Folie von des grossen Corneille noch jetzt als einer der kostbarsten Edelsteine in seiner Unsterblichkeitskrone von den Franzosen bewunderten Horazier-Trauerspiele sich erweisen. Macht nun Verdunkelung eine Folie zum Glanzblättchen, und ist verschweigen und verdunkeln synonym: so ertheilt dem Edelstein des grossen Corneille den spiegelnden Schimmer das Dunkel, das Corneille's Verschweigung von Lope's seiner Tragödie als Folie zu Grunde liegendem Stücke, über diese Folie verbreitet; so strahlt mithin Corneille's 'Horace' durch die doppelte Folie: durch Lope's Stück, und durch die Folie dieser Folie: das Verschweigen der Benutzung dieses Stückes. Q. e. d.

Jedenfalls hat Corneille Lope's „ehrenwerthen Bruder", wenn gerade nicht in ehrenwerth brüderlicher Weise, mit mehr kritisch-dramaturgischem Verstand, als Lope die römische Legende, verwerthet, dank der gewissenhaften Befolgung des Bibelspruches: „Prüfet Alles und das Beste behaltet." Unbezweifelt war der grosse Corneille, wie seine 'Examens' der eigenen Stücke

beweisen, an besagtem kritisch-dramaturgischen Verstande, insoweit nämlich dieser durch regelrechte logisch-schematische Schlussfolgerung aus falschen Prämissen sich zu erproben vermag, dem Lope de Vega überlegen, obgleich nicht um so viel überlegen, als Lope den grössten französischen Tragiker als Poet an dramatischem Genie, Erfindung, Kunstzauber, insbesondere an Situationswirkung überragt. Da selbst dies noch fraglich, ob pathetische Erörterungen über eine äusserst magere, hinter den Coulissen sich abwickelnde dramatische Handlung, zumal Erörterungen, deren Pathos sich fast durchgängig in lauter spitzfindigen Antithesen und Reflexionen über jene Vorgänge und die daraus erfolgenden Conflicte, sich in antithetischen Grübeleien über die Affecte und deren Schaukelspiele, sich in dialogischen Controversen gleichsam über die möglicherweise aus solchen gegensätzlichen Lagen entspringenden Situationen ergehen, anstatt dass die Personen aus der Situation heraus sprächen und handelten — da selbst dies noch in Frage steht: ob sogestalte pathetische Erörterungen überhaupt noch einen dialektischen Process leidenschaftlich bewegter Charaktere vorstellen dürfen; oder ob sie nur den Werth eines thematischen, mit pathetischem Geberdenspiel in Alexandriner-Cadenzen geführten Colloquiums, eines Raisonnements in tragischer Maske über die gegenseitigen von der Sachlage gebotenen Gemüthsverfassungen haben, so dass von der tragischen Schicksalswage nur das hin- und herspielende Zünglein zu sehen ist, und die tragischen Personen selber über ihr Schicksal ein 'Examen' in Form einer scenirten Disputa anzustellen scheinen. — Dies unserer Begründung für die Analyse der französisch-classischen, insbesondere der Corneille-Tragödie, vorbehaltend, haben wir uns hier auf eine summarische Vergleichungsskizze der beiden Horazier-Stücke, des Spaniers Tragicomedia, 'el honrado Hermano', und der stoffverwandten Tragödie des grossen, selbst von Lope's Landsleuten als musterwürdiger Dichter der „Horaces", ihm vorgezogenen französischen Tragikers zu beschränken.

Vorweg zeigt sich Corneille durch Ausscheidung von Lope's zwei ersten Acten als der bessere Dramaturg. Was kann auch viel das Holterpolter unter den gegenseitig sich ihr Vieh und ihre Weiber raubenden Römern und Albanern zur Verstärkung des Hauptmotivs: Schwestermord als Sühne der, zugunsten bräutlicher

Liebe, preisgegebenen Vaterlandsliebe, beitragen? Was zu dieser Katastrophe der alte das ephemere Interregnum zwischen Numa Pompilius und Tullus Hostilius ausfüllende Einact-Zwischenkönig, Quirino, beitragen, unter dessen Lückenbüsserherrschaft jene freundnachbarlichen Räubereien, Krautacker-Räubereien, zwischen Römern und Albanern vorfallen? [1] Kann die junge Bäuerin, Eufrosina, die in den Räuberarmen eines römischen Bauerburschen zappelt, unsere Theilnahme für die Haupthandlung höher spannen? Die müssige Auseinandersetzung darüber mit des Horacio Schwester, der Heldin der Katastrophe, mit Julia Horacia, kann nur auf diese selbst den bleiernen Schatten einer interesselosen Scene werfen. Julia Horacia bricht ihrerseits in eine Schaar Albaneser-Jünglinge ein mit Schild und Speer, raubt aber nur aus den drei Curiaciern das Herz des Curiacio No. I, der sie bittet, dem Horacio No. I einen Gruss von ihm zu bestellen und denselben zu versichern, dass er ihm, als Zubusse zu seinem von Julia Horacia geraubten Herzen, seine ganze übrige Person zur Verfügung stelle. [2] Julia überbietet die Artigkeit und schenkt dem Albaner Curiacio I ihr Herz sammt Zubehör, ihn noch ausserdem einladend in ihr Haus. [3]

Der hinkende Bote der spanischen Komödie, oder hinkende Botin, die Eifersucht — im Spanischen ein geborner Plural, 'los

1) Viene el goberno á enterreyes
Y vienen los labradores
A volverse robadores
De nuestros campos y bueyes.

2) Decid al mayor Horacio,
Que se le rinde Curiacio
Porque no le vió, y os ví

Sagt dem ältern Horacio
Dass sich ihm ergiebt Curiacio,
Weil er ihn nicht, und ich Euch, sah

Verliebte redeten schon zu Tullus Hostilius Zeiten im Conceptostyl der Cancioneros.

3) Pero en fin, cortes Curiacio,
Entra, y pon en tu blason
Que has vencido el corazon
De Julia, Hermano de Horacia

Zelos', Zwillingsname für Amor und Zelo, wie „Menächmen", oder „Die Japanesen" — der stehende hinkende Bote humpelt auch in der Horacio-Komödie hinterher. Horacio hat ein Liebesverhältniss mit der römischen Dame, Flavia. Sie schreibt ihm in Gegenwart ihres stillen Anbeters, Rosardo, ein Eifersuchtsbriefchen, zerreisst es, Horacio findet die Papierschnitzel, fügt sie zusammen, liest der Flavia Liebe zu Rosardo heraus. [1] Der Flavia zerrissene Eifersuchtswolke löst sich in einen sanften Versöhnungsregen durch Horacio's Erklärung auf, dass die Dame, die Flavia ihn nach Hause habe geleiten sehen, seine Schwester, Julia Horacia, gewesen, und Horacio's aus Papierschnitzeln zusammengestoppelte Eifersucht legt ihm Rosardo, wie ein abgerichteter Zeisig durcheinandergeworfene Buchstaben, so zurecht, dass Horacio seinen Namen herausliest, und in dem Zwilling Eifersucht den Zwilling Liebe erkennt. Nicht so leicht liest Leser und Zuschauer aus den Papierschnitzelchen der 15. Scene des ersten Acts unserer Tragi-Comedia einen Zusammenhang mit der Haupthandlung heraus; aus den zu lauter kleinen Allotrias zerrissenen Stückelchen des Acts irgend etwas heraus, was wesentlichen Bezug auf das Stück selbst hätte, wozu wir auch des alten Quirino Niederlegung seiner Zwischenkönigwürde, zugunsten des mittlerweile zum wirklichen König erwählten Tulio Hostilio, zählen. Auf das 'in medias res rapere' wie auf das 'rapere' überhaupt, verstand sich der Franzose, der grosse Corneille, in seiner Horaziertragödie besser, indem er von den drei Acten des Lope nur den dritten Act als seinen 'Horace' bestehen liess, als unvergängliches Wahrzeichen des allein von den Horaziern übrig- und zum Helden der Horaziertragödie erhalten gebliebenen 'Horace'.

Der zweite Act spinnt das Pensum stereotyper Liebeswirren der spanischen Novellen-Ritterkomödie ruhig weiter, nestelt aber

1) Viendolos*) caer, dudé,
Cogiendolos, presumí
Juntandolos, lo creí
Legendolos me abrasé . .

*) Die Papierschnitzel, los rotos papeles.

doch ein Horaziermotiv hinein, mit der, des Albaner Königs, Mecio[1], inzwischen erfolgten Kriegserklärung an die Römer betreffenden Bemerkung, die des Curacio No. 1 zweiter Bruder dessen in selbstquälerischem Wiederkäuen begriffener Liebe zu Julia Horacia hinwirft[2]; worauf Curacio I seines Geschickes unglückseligen Stern anklagt.[3] Horacio tritt vor König Mecio und den albanischen Senat, wirft seinen Mantel zur Erde, setzt sich darauf, und hält im Namen Roms an die Albaner eine längere Anklagerede, voll Hohn und Verachtung gegen die, in Vergleich zu den Römern, barbarische Nachbarstadt, so dass König Mecio und Curacio I ihn an der langen Rede kurzen Sinn erinnern müssen, und dass er sich kürzer und weniger grob fasse, sonst möchte er sich nach seiner Rückkehr nach Rom vergebens umsehen.[4] Horacio schleudert der Vetterstadt noch längere und noch gröbere Injurien wegen Friedensbruches in's Gesicht, erhebt sich von seinem Sitzmantel, lässt ihn im Stich, fertigt die unmaassgebliche Aufforderung des Curiacio, den Mantel mitzunehmen, mit der barschen Erwiderung ab: „Ich bin nicht gewohnt, meinen Stuhl fortzutragen“ und schreitet hochbrüstig und stolz, wie Schiller's König Philipp den Spanier liebt, ohne Mantel von dannen, ihn als Muster für die tragischen Mäntel, und das Mantelspiel zurücklassend, womit der grosse Corneille seine spanisch-französischen Römer drapirt.

Die Wahl des Tulio Hostilio zum König könnte, inbetracht der scenischen Bewegung und Schauwirkung, einem Auto Sacramental zur Zierde gereichen. Die darauf folgende Scene, wo der alte Exzwischenkönig, Quirino, seine Tochter Flavia, des Horacio Geliebte, mit dem Kloster bedroht[5], wenn sie nicht den alten von ihm zum Schwiegersohn gewählten Senator heirathet, fällt durchaus nicht aus dem Autocharakter der Wahlscene. Julia Horacia erhält von Flavia ein Geheimbrief-

1) Mettus Fuffetius. Liv. I. c. 23.

2) Herm. 2. — solo te lo estorba
La nueva guerra, que publica Mecio

3) Cur. Ah Jupiter, ah estrella adversa mia!

4) Habla poco, y menos fiero
O no se si volveras.

5) Monja seras.

chen, worin diese die Schwester ihres Geliebten, Horacio, bittet ihr die Zimmerthür aufbrechen zu helfen, die ihr Vater, Quirino, hinter ihr abgeschlossen, und sie aus dem Stubenarrest zu befreien. Bald erscheint denn auch Julia in Begleitung ihrer Dienerin Eufrosina, beide mit Schild und Speer bewaffnet. Julia hält Fechtübungen angesichts der Zofe.[1] Flavia erscheint auf dem Balcon. Julia spielt den Galan, und giebt den Wunsch zu erkennen, Flavia zu entführen, um bei ihr zu schlafen, oder Flavia bei ihm.[2] Julia's Brüder, Horacio II und III, kommen zufällig des Wegs daher, die verkappte Schwester bindet ihnen auf: sie (Julia und Eufrosina) wären die zwei Horacio's. Die wirklichen Brüder berufen sich auf ihre Identität mit sich selber, Julia wünscht, sie möchten sich empfehlen; wir, dass sie gleich im Beginn des Stückes sich ein für allemal empfohlen hätten. Hierauf stösst Julia Flavia's Gefängnissthür mit einem Fusstritt ein und befreit Flavia, und führt sie dem alten Vater und abgedankten Zwischenkönig, Quirino, vor der Nase davon. Der von Quirino verbannt gewesene Horacio I ist heimgekehrt, um über die entführte Geliebte eine Jammerscene zu veranstalten, und sie vor König und Senat des weiteren auszuspinnen. Tulio Hostilio schlägt ihn auf's Maul, und legt ihm ein zehntägiges Stillschweigen auf, als Pön, weil er ihm und dem Senado die vom Kriegshandel mit Albano brummenden Köpfe mit seinem Liebesgejammer noch vollplärrt.[3] Curiacio I ladet, im Namen seiner Vaterstadt, den König Hostilio zu einer Besprechung mit Alba's König, Mecio ein. Bei dieser Gelegenheit reibt sich der Krakeler Horacio I an Curacio I, und reibt diesen zugleich den Landbauern unter die Nase, da es ja weltbekannt, dass die Arroganz und Barbarei auf dem Lande zu Hause sey, während

1) Jul. Oye un poco, si sabré
Jugar de la blanca espada . . .
(Jugue la espada ansi.)

2) Querría os, Dama, levar
No mas de a dormir commigo.

3) Tulio. No es tiempo de hablar de esto.
Silencio os pongo diez dias.

die Lebensart im Palast domicilire [1]), und heisst ihn, dess zum Beweise, ihm in seinen Palast folgen. Curiacio I nimmt die Einladung mit Freuden an, himmelfroh seine Julia zu sehen, bei der Horacio nun auch seine verloren, wo nicht gar von ihrem Vater ermordet geglaubte und bejammerte Flavia findet. Den Act schliesst ein Liebesgeschnäbel zwischen Curiacio I und Julia Horacia, im Schablonenstil eines in zärtlichen Frage- und Ausrufungszeichen zerbröckelten Frage- und Antwortspiels von Halb- und Viertelsversen, kurzathmig, wie ein abgematteter Sperling.

Mit dem dritten Act, den die beiden unter ihren Feldzeichen aufgestellten Heere, Roms und Alba's, eröffnen, ihre Könige, Tulio Hostilio und Mecio, voran, beginnt die eigentliche Horaziertragödie. Die Begegnung gilt aber einem, womöglich friedlichen Ausgleichsvorschlage, der vom Albanerkönige Mecio ausgeht, auf Einzelkämpfe zielend, von beiderseits erwählten Kriegern ausgefochten, um dann gemeinschaftlich, Rom und Alba, unter Herrschaft derjenigen der beiden Nachbarstädte, zugunsten welcher die Zweikämpfe sich entschieden hätten, die gemeinsamen Feinde, die Volsker und Hetrurier, zu bekriegen. [2]) König Tulio ist im Namen Roma's damit einverstanden. Mecio bietet die drei Curiacier-Brüder, Tulio die drei Horacier zum Sechskampfe zwischen dem Dreibrüderpaare an.

Corneille, der dem Lope gleich den Vortheil absieht, dass er seinem Horace eine Albanerin, die Sabine, zur Frau giebt, da Lope's Horacio die Römerin Flavia liebt, mithin den Curiaciern, so zu reden, blank gegenüber steht, ganz der spanischen Parallelfigur berührungsloser Gegenüberstellung gemäss; während Corneille's Horace diese Parallelhaltung zu einer über's Kreuz durchschlungenen Collision flicht, einen doppelten Vortheil erringend: einmal infolge des dadurch in Gang gebrachten An-

1) La arrogancia en la campaña,
La Cortesia en palacio . . .
Si son barbaros allá
Acá diferentes son

2) Y juntos los señores y sugetos,
Vencer podremos nuestros enemigos.

tithesenspiels, worin sich die Betrachtungen der „Sabine“ über diese ihre Doppelbeziehungen zu Rom und Alba schaukeln und wiegen, und zweitens durch die Verstärkung des Motivs der Vaterlandsliebe des Horace, der die Antithese, zu welcher seine doppelbezüglichen Familienbande sich kreuzen, mit dem von seiner Schwester Blut gefärbten Schwert durchschneidet, und so die Katastrophe heroisch-pathetischer färbt. Corneille hat denn auch seine Freude an der Sabine, die er im „Examen d'Horace“ mit bescheidener Selbstzufriedenheit eine ziemlich glückliche Erfindung nennt.[1]) Rücksichtlich der Verwickelung und Kreuzung des Antithesenmotivs unstreitig eine glückliche Erfindung. Inwiefern aber diese glückliche Erfindung den Hauptzweck fördert: eine Verstärkung des tragischen Eingreifens vonseiten der 'Sabine' in die Katastrophe, wird uns vielleicht die Durchführung ihres Charakters zeigen: zugunsten der glücklichen Erfindung, wenn das Pathos der Antithesenstimmung und Lage der 'Sabine' sich in kunstvoller Steigerung entwickelt; zum Schaden der Erfindung, wenn das Reflexionspathos der 'Sabine' in der Monotonie der Betrachtungen über ihre antithetische Gemüthslage infolge der Familiencollisionen sich erschöpfen und stationär bleiben sollte.

Corneille verlegt die thatsächliche Prämisse der Tragödie: den Widerstreit zwischen den beiden stammverwandten Städten, Rom und Alba, in die Coulissen, und wirft gleichsam nur das pathetische Spiegelbild dieses Widerstreites als Zwiespalt in Sabine's Seele auf die Bühne, womit sie, ihrer Vertrauten Julia gegenüber, das Stück einleitet. Das wäre vom dramatischen Gesichtspunkt aus zu loben, wenn dieser Gemüthszwiespalt sich nicht seinestheils in blossen pathetischen Betrachtungen über sich selbst abspiegelte, mithin kein Spiegelbild aus zweiter Hand wäre, und wenn überhaupt zu einer wahrhaft dramatischen Situation nicht beide Factoren mitwirken müssten: das über sich selbst schwebende Pathos und das sichtbare Actionsmoment. 'Sabine's' Pathos wiegt sich, wie der Eisvogel Halcyone über dem Nest, was beim Vogel, dem nautischen Kalender zufolge, „schöne Tage“ in Aussicht stellt, inbetreff von Sabine's Sichwiegen über einem eierlosen Neste, oder gar nur Schaukelwiegen über sich selbst,

1) „Le personnage est assez heureusement inventé!“

nach dramaturgischem Kalender, nicht eben das Vorzeichen einer „glücklichen Erfindung“ bedeuten möchte. Als liebevolle Gattin des Römers Horace wiegt sich Sabine, die geborne Albanerin, mit einem Uebergewicht an Sympathie für Rom[1], bis auf Weiteres; mit dem Vorbehalte nämlich, dass ihre Thränen, zugunsten der besiegten Stadt, auf der Wasserwage des Familien-Mitleids schliesslich den Ausschlag geben.[2] Ihr tragisches Pathos vertröstet uns auf die Katastrophe, wo es zeigen werde, wess Geistes Kind es ist. Bis dahin schwankt es unentschieden zwischen Rom und Alba, „Egale à tous les deux.“ Ist das aber die Natur des tragischen Affectes, sich unentschieden hinzuhalten bis auf einen eventuellen Fall, bis auf welchen ihm Alles „egal“ ist? Sabine's Schaukelaffect balancirt in der Eingangsscene noch zwischen den zwei Punkten, wo die Schlacht selber noch in der Schwebe ist, und an zwei Kampfbrüderpaare noch nicht gedacht wird.[3] In Lope's 1. Sc. A. 3, erfolgt bereits der Vorschlag zu der Entscheidung durch dreipaarigen Zweikampf. Der Franzose hatte allen Grund mit dem Stoffe von Lope's letztem Act für seine fünf Acte Haus zu halten.

Lope's Julia erfährt von ihrem Bruder Horacio zuerst den beschlossenen Austragszweikampf durch die drei Curiacier- und die drei Horazierbrüder. Julia fällt in Ohnmacht. Der Scheintod ist der vom Bruder gleichsam über sie geworfene Vorschatten ihres spätern Todes von Horacio's Hand. Mit rauhem Römerhumor überlässt er die ohnmächtige Schwester der Fürsorge ihrer Dienerin, ungestüm nach Essen verlangend, und geht hinein, um seinen von der Wölfin geerbten Wolfshunger zu stillen.[4] Was beginnt Julia nach der Ohnmacht? Sie weint ihren Schmerz aus, aber erschöpft nicht darin ihre Situation, wie Corneille's Ca-

---

1) „Oui, j'ai fait vanité d'être toute Romaine
Egale à tous les deux jusqu'à la victoire.“

2) — je garde, au milieu de tant d'âpres rigueurs,
Mes larmes aux vaincus, et ma haine aux vainqueurs.

3) Jul. „Mais hier quand elle sut qu'on avait pris journée,
Et qu'enfin la bataille allait être donnée.“

4) Hor. Dí que de comer me den
Que ni sé si es hambre, ó rabia

mille ihr Antithesenpathos nun auch ihrerseits abschaukelt [1]), nachdem sie Schwägerin Sabine der Unterhaltung ihrer gemeinschaftlichen Vertrautin — einer von den stabilen Beichtmüttern der classisch-französischen Tragödie — angelegentlichst empfohlen. [2]) Lope's Horacierin, Julia, fügt vermöge ihres, vom Dichter ihr eingehauchten dramatischen Instinctes, dass innere und äussere, geistige und schaubare Motive zu einer dramatischen Situation zusammenwirken müssen — Lope's Julia fügt ihrem Gefühlspathos noch ein actionelles Moment hinzu: sie ergreift Horacio's, der Magd übergebenes Schwert, um es mit einem Stein schartig zu schlagen, und es dadurch zum Fechten untauglich zu machen. [3]) Wir mögen dieses, behufs vollkommner von einer dramatisch-theatralischen Situation geforderter Wirkung, in's Spiel gebrachte Auskunftsmittel nicht unbedingt loben; noch weniger die Mithülfe preisen, die der Julia die hinzutretende Flavia, Horacio's Liebste, beim Stumpfschlagen seines Schwertes leistet, während er drinnen in einem gebratenen Ochsenviertel herumsäbelt — und auch sie, Flavia, mit einem Steine — unzweifelhaft der parallelen Concordanz zuliebe — leistet. [4]) Loben und preisen müssen wir aber doch den poetisch-dramaturgischen Instinct der beiden Schwägerinnen: dass sie die Scene durch eine ihr Pathos verstärkende und illustrirende Schauhandlung beleben; dahingegen die 'Camille' des Corneille kein besseres Auskunftsmittel aufgreift, um ihr antithetisches Schaukelpathos gegen das ihrer Schwägerin 'Sabine' zu schattiren, als den ihr von Julie unter den Fuss gegebenen 'Valère', des Curiaciers, ihres Bräu-

1) Cam. „Et quels pleurs j'ai versés à chaque évènement,
Tantôt pour mon pays, tantôt pour mon amant."

2) „Ma soeur, entretenez Julie."

Worauf Camille, uns aus der Seele, bemerkt:
„Mit Unrecht will sie, traun, dass ich Euch unterhalte":
„Qu'elle a tort, de vouloir que je vous entretienne" . .

3) Jul. Quiero ambotallo los filos
Porque no pueda cortar
— — — — dame una piedra.

4) Flav Lo mismo quiero hacer yo
Que tambien me toca á mi.
Dadme otra piedra.

tigams, Nebenbuhler, einen der müssigsten Nebenherläufer der classisch-französischen Tragödie, und einen ihrer zur Disposition gestelltesten und gleichwohl diensteifrig neben ihrem tragischen Stiefel einherschlurrenden Hemmschuhe a. D. Die Schattirung ihres Affectschwankens mit der Balancirstange der Antithese bewirkt ein freudiges Gefühl, im Abstich zu Sabine's in Schwermuth ganz und gar, wie der Biber im Teichwasser, versunkenes, und wie dieser darin, kopfunten, radschlagendes Pathos. Die Nuance des „freudigen“ Contrastes hebt Julie nachdrücklich und verwundert, ob dem heitern und anmuthigen Lächeln, womit sie nur gestern erst die Camille den Valère habe „unterhalten“ sehen, hervor.[1] Camille erklärt die freudige Stimmung mit der Prophezeihung, die sie von einem untrüglichen griechischen Zeichendeuter erhalten: dass sie nämlich „mit ihrem Curiace würde vereinigt werden.“[2] Der durchschimmernde Doppelsinn, Vereinigung im Tod, ist eine tragische Folie für Camille's entzückungsvolle Stimmung[3], das Orakelmotiv daher gut erfunden, und die Contrastschattirung von schöner Wirkung — wenn nur der überzählige, der classisch-französischen Melpomene in die Schürze eingeschmuggelte Contrastfindling, der 'Valère', jenem glücklichen Orakelfund nicht die Spitze abstumpfte mit einem schlimmern Stein des Anstosses, als die beiden Steine, womit Lope's Schwägerinnenpaar Horacio's Schwert schartig hämmert.

Pumpsatt kommt nun Lope's Horacio vom Essen und betrifft die Schwester und seine Flavia beim Zerhacken seiner Schwertscheide. Flavia schiebt es der Julia zu, die das Schwert für das des Curiacio ausgegeben. Julia schmäht den Bruder, als voraussichtlichen Mörder ihres Geliebten, einen „wilden Tiger, indischen Löwen, Schlange und Harpyie.“ Bruder Horacio will sie todtschlagen vor der Zeit und schon jetzt der Tragicomedia ein Ende machen.[4] Zum Glück entwischt ihm Julia und rettet die Katastrophe. Drauf kommt Curiacio seine Waffen

1) „Je vous vis encore hier entretenir Valère.“
2) „Et tu seras unie avec ton Curiace.“
3) „J'abandonnai mon âme à des ravissements.“
4) Fuera, que la he de matar.
(Húyase Julia.)

holen, die er bei Julia gelassen. Polterzank zwischen Horacio und Curiacio, wobei ersterer einen solchen Bramarbas herausbeisst, als hätte er drüben, statt eines römischen Ochsenviertels, Eisen gefressen. „Ich habe Meinesgleichen nicht“, ruft er, „es müsste denn Mars im Himmel seyn, Pluto in der Hölle.“ [1]) Nach Abgang des Horacio fällt Flavia über den Curiacio her und will ihn, als muthmaasslichen Mörder ihres Horacio, mit ihren Händen erwürgen auf gut „römisch.“ [2]) Curiacio zetert: „Mordio, losgelassen!“ [3]) Flavia wüthet: „Zweitausend Albaner bring' ich um!“ [4]) Wer tritt dazwischen? Julia. Nägelkampf zwischen den zwei Schwägerinnen, währenddessen die Flavia den Curiacio mit den Zähnen festhält, er mag schreien 'suelta!' (loslassen!), so viel er will. Endlich hat ihn Julia von der Flavia losgekrallt und diese hinausgebissen, und wirft sich nun mit aller Liebesgluth und Leidenschaft an die Brust des in den Kampf ziehenden Geliebten, mit einem Abschiedsergusse, der trotz alle und alledem die Komödie in ihre tragikomischen Ehren wieder einsetzt, und schier über Julia's familien- und vaterlandsverrätherische Liebesleidenschaft einen entschuldigenden Schimmer werfen konnte: ‚Zieh' hin, göttlicher Albaner! dieses Busens schöne Lebenshälfte. Nicht so rauh und eng ist der Pfad, den Du zum Tode wandelst, dass nicht auf ihm Deine Horacia, Deine Braut, Dein Weib, Deine Geliebte Dir folge!“ [5]) den Vers- und Reimzauber ungerechnet, der sich neben Corneille's Alexandriner ausnimmt, wie der um Blumen gaukelnde goldene Schmetterling, neben der

---

1) Yo no he tenido segundo,
Sino es a Marte en el cielo,
Y a Pluton en el profundo.

2) Que hecho haré da romana
Eu ahogarte con mis manos.

3) Sueltame, Flavia inhumana.

4) Mataré dos mil albanos.

5) Parte, albanes divino,
Hermosa media vida deste pecho,
Que ne es este camino —
Si murieres tan aspero y estrecho,
Que por él no te siga,
Tu Horacia, esposa, tu muger y amiga.

haarigen, in Wurmbewegungen über Blumen hinkriechenden Raupe. Mag der Schmetterling noch so regellos, capriciös und närrisch sich gebärden, und der haarige Ringelwurm noch so regelrecht-monoton nach dem Schnürchen sich ein- und ausschieben, und, über die Blätter, in ringelgliederigen Antithesen sich fortwälzend, mit pathetisch gewundenen Schleimspuren wimmelfüssig entlang schleichen, schleifen und schliefen. Ist es etwa kein wurmförmiges Hinschleichen, wenn am Schlusse des ersten Actes von Corneille's 'Horaces' die Handlung hinter den Coulissen erst bis zu dem Stadium gediehen ist, dass Curiace seiner ohnehin erfreuten Camille die frohe Nachricht von dem Friedensabkommen zwischen Rom und Alba, aufgrund eines dreipaarigen Zweikampfes, bringen kann, für welchen aber die Kämpfer wohlweislich noch nicht erwählt worden, aus Hinhaltungs-, Aufsparungs- und Spannungsgründen dichterischerseits? Ein immerhin löblicher und wohl auch unter Umständen gebotener Compositionskunstgriff, nur muss er die Acte nicht an Fortschreitungsmomenten aushungern wollen und den Faden der Handlung so dünn ausspinnen, dass er zuletzt ausgeht. Bei Lope verhandeln über diese Abkunft die beiden Könige selber (III. 1). Corneille lässt sie als Botenbericht den Curiacio der Camille erzählen, zum Vortheil des Affectwechsels und Umschlags, inbetracht der beiderseitigen Freuden des Brautpaars über einen schönen peripetienschwangern Frieden. Reicht aber dieses friedselige Sichausschaukeln eines frohbräutlichen Pathos zu einem Expositionsacte hin, der noch zwei von dieser Hinfristung zehrende Acte vor sich hat? Berechneter, auch dramatisch kunstgerechter mag Corneille's Disposition des Stoffes, richtiger: Aushungerungssystem der dramatischen Entwickelungsmomente, seyn — ein blosses Schemagerippe von dramatischer Handlung bleibt die Tragödie doch. Uebrigens treffen wir hier auch die ersten deutlichen Spuren, dass Corneille Lope's Horazierstück vor Augen hatte und benutzte. Manche Stelle in Tulio's und Mecio's Uebereinkunft findet sich fast wörtlich in Corneille's von seinem Curiace darüber an Julia erstatteten Berichte.[1]

1) Curiace.

„Nous sommes vos voisins, nos filles sont vos femmes . . .

In einer Scene, der die Katastrophe schon hart auf den Hacken sitzt, nehmen sich Lope's zwei Könige noch die Zeit, die Rechtsfrage zu erörtern, welcher von beiden Städten, Alba oder Rom, in Nachfolge von Romulus' Grossvater, dem Albanerkönig, die Oberherrschaft gebühre, bei welcher Gelegenheit Tulio die Ueberzeugung äussert, dass, wenn die Frage in einer Akademie ventilirt würde, jede Akademie sich zugunsten Roms entscheiden würde.[1] Corneille begnügte sich, das Examen seines 'Horace', wie überhaupt die Examens seiner Tragödien, der Pariser Akademie zu unterbreiten, die gerade aus Richelieu's Ei ausgeschlüpft war, und deren Scharfblick die Berührungspunkte, die Corneille's Horazier mit denen des Lope darweist, nur deshalb nicht bemerkte, weil ihr eben der Eidotter noch über Kopf und Augen träufelte. Lope's kleine Scene (9. A. III.), wo der alte Cayo Horacio[2]) den drei zum Kampfe schreitenden Söhnen seinen römisch-väterlichen Ermahnungssegen in Octaven mitgiebt, ist so gewiss die Embryo-Scene zu Corneille's würdigem 'vieil Horace' und dessen Ansprache, Verhalten und Charakter, wie die Ueberzeugung des Lope'schen König Tulio von der eventuellen Zuerkennung der Oberherrschaft, zugunsten Roms, vonseiten jedweder Akademie nur seyn konnte. Hat der französische Tragiker in sei-

---

Nous ne sommes qu'un sang et qu'un peuple dans deux villes:
Pourquoi nous dechirer par des guerres civiles . . .
Nos ennemis communs attendent avec joie
Qu'un des partis defait leur donne l'autre en proie . . .
Ils ont assez long temps joui de nos divorces,
Contre eux dorénavant joignons nos forces . . .
(1. 4.)

Mecio. . . . jontos los señores y sugetos
Vencer podremos nuestros enemigos . . .
Tulio. Dendos somos, vecinos y parientes
Determinemos cual de los dos pueblos
Vendrá sin tanta sangre derramada
Desta suerte á quedar señor del otro . . .
(III. 1.)

1) Tulio. Si en las academias fuera
Ventilada esta question,
Bien Roma se defendiera . . .

2) Publius Horatius.

nem zweiten Act manches dem Lope entlehnte Motiv gefälliger und mit feinem Geschmack verwoben, so ist es die Façon eben auch nur, die ihm eignet, wie die eines Pariser Filzhutes seinem Verfertiger immerhin anzurechnen wäre, obschon dieser den dafür zubereiteten Biberpelz aus Hanau bezogen. So hat z. B. Corneille in seiner Scene zwischen Horace und Curiace (II. 1.) den rauhhaarigen Filz der schon erwähnten Wetteiferscene (III. 6.) im Bramarbasiren zwischen Lope's gleichnamigen Figuren nur geschmeidiger façonnirt und appretirt, und ihr mit Bügeleisen und Bürste den Glanz und Lustre gegeben, dank welchem die sich überbietenden Prahlereien von Lope's Horacio und Curiacio in Corneille's Horace und Curiace im Schimmer wetteifernder Bescheidenheit, mit einem Reflex von römischer Ruhmliebe und stolzem Selbstgefühl aufseiten der Horace, sich spiegeln. Nachdem Horace und Curiace durch einen Boten die getroffene Wahl der sechs Kämpfer erfahren (II. 2.) entbrennt unter ihnen ein Vorwettkampf in Phrasen, behufs der Contrast-Schattirung der Charaktere, wo denn Horace als der römische Held erscheint, Curiace der sanftere „Mensch“ [1], dergestalt, dass Horace, um bei unserem Gleichniss zu bleiben, sich zu Curiace verhält, wie der rauhe gegen den Strich aufgebürstete Filzhut zu dem glatt und glänzig weich mit der Sammetbürste geliebkosten Seidenhut. Tragen nun aber diese kunstfertigen Contrastirungs-Striche zur Tragödie selber, zur Erhöhung der tragischen Wirkung etwas bei? Nicht das Mindeste. Desgleichen scheinen uns in des Horace brüderlichen Ermahnungen an seine Schwester Camille (II. 4.) die heftigen, ungestümen und selbst ungeschlachten, von Lope's Horacio gegen die Schwester gerichteten Zurechtweisungen nur in's Feinere, Manierlichere, umgeleckt. Aehnliches ist bei Corneille's Scene II. 5. der Fall, wo des Curiace Abschied von Corneille (II. 5.) an den des Curiacio von Julia Horacia anklingt (III. 7. und II. 19.), wie etwa eine sentimentale, verblasene Phantasie an den thematischen Kern.

Sabine's Rath an ihren Bruder Curiace und ihren Gatten

1) Cur. J'ai le coeur aussi bon; mais enfin je suis homme . . .
Hor. La noble vertu dont je fais vanité
N'admet point foiblesse avec sa fermeté.

Horace, sie zu tödten, um sich mit gutem Gewissen dann gegenseitig abzuschlachten [1]), diese hyperpathetische Zumuthung, funfzig Alexandriner schwer, wirft ein solches Lastgewicht in die Schaale der antithetischen Schaukelwaage, dass die Schnüre reissen und der Waagebalken sich, einseitig, Recht beugend, krümmt. Sabine's Thränen verrathen nur zu sehr den von hydrostatischen Calkülen ausgepressten Schweiss, der dem Dichter von der Stirne über die Wangen läuft. [2])

Corneille's dritter Horazier-Act ist einer der stolzesten Trophäen seiner tragischen Kunst. [3]) Schon Sabine's erste zwei Verse, womit sie den Act eröffnet, wirken überraschend durch ihren Aufruf an ihre „Seele", die pathetische Schaukelwaage an den Nagel zu hängen, Farbe zu bekennen und, wie es sich für einen Tragödienhelden ziemt, eine entschiedene Partei zu ergreifen. [4]) Leider versetzt das Sichselbstaufrütteln zu einer festen Parteiergreifung, zu einem entschlossenen tragischen Pathos, die balancirenden Wagschaalen, deren Natur gemäss, in noch stärkeres Schwanken zwischen der „Ursache" des schwägermörderischen Tripelzweikampfs, — zwischen der „gloire", den die Drillingsbrüderpaare durch ihre Aufopferung für's Vaterland erworben, — und zwischen den „Händen", den verschwägerten „Händen" und „Armen", welche solchen Sieg erfochten. [5]) Die Kunst hinhal-

---

1) Qu'un de vous deux me tue, et que l'autre me venge,
Alors votre combat n'aura plus rien d'étrange . . .
(II. 6.)

2) „Es gilt für ausgemacht" — sagt P. Corneille im 'Examen d'Horace' — „dass der zweite Act (des 'Horace') einer der pathetischsten ist, den das Theater aufzuweisen hat": „Il passe pour constant que le second act est un des plus pathétiques qui soient sur la scène." Vor unserer Prüfungscommission hat der „zweite Act" sein Examen nicht so gut bestanden. — 3) Corneille lässt ihn als einen der kunstreichsten der tragischen Bühne von aller Welt rühmen: „le troisième un des plus artificieux."

4) Prenons parti, mon âme, en de telles disgraces,
Soyons femme d'Horace, ou soeur des Curiaces:
Cessons de partager nos inutiles soins;
Souhaitons quelque chose, et craignons un peu moins.

5) Songeons pour quelle cause et non par quelles mains . . .

tender Incidenzen, die den Faden der Handlung, sie bis in's Kautschukfädenartige verdünnend, ausziehen und spinnen, ohne dass er reisst, treibt die als Weberschiffchen hin- und hersausende Botenläuferin, die Allerwelts-Vertraute, die Julie, auf die äusserste Spitze mit der Meldung an Sabine: dass beide Heere, von mitleidvoller Bewunderung der Drillingskämpfer hingerissen, sich dem Sextett-Duell widersetzt, und die Kämpferpaare auseinander gebracht hätten.[1]) Schon klammert sich Sabine's fluctuirende Seele an den Strohhalm eines einzigen entschiedenen Freudegefühls — da wirft Julie's fernere Meldung von der Unerschütterlichkeit der drei Kampfbrüderpaare: das Sechsschwägerduell coute qui coute zu Ende zu fechten — da wirft diese Kunde die Rettungsplanke, worauf Sabine's Pathos nun doch wenigstens festgebunden in den Hafen geschwemmt werden zu können vermeinte, wieder um, und Pathos und Planke fluthet nach wie vor, auf- und niedertauchend wie eine Boje, Bake oder Schwimmtonne, in einem Thränenmeer, das der tragische Stiefel trockenen Fusses durchschreitet, und das so reich an tragischer Salzfluth ist, wie der „Thränensee" im Monde, der bekanntlich keinen Tropfen Wasser enthält.

Nun carambolirt Sabine's Freudeeffect mit Camille's ihrem so zusammen, dass Beider Gemüthserschütterungen, wie zwei gegeneinander stossende Billardkugeln, rückwärts rollen, infolge eines solchen, das Spiel verzögernden Hinhaltungsanpralles, was Camille selbst der Schwägerin zu bedenken zu geben, nicht umhin kann.[2]) Das Traurigste bei diesem Ballspiel eines hin- und hergeworfenen Pathos ist, dass die Situationswirkung in die

---

Und nach einer Mandel weiterer Antithesen-Alexandriner-Paare, umschlagend in das Widerhaltspathos:

Je songe par quels bras, et non pour quelle cause.

1) Et ne pouvant souffrir un combat si barbare,
On s'écrie, on s'avance; enfin on les sépare.

2) Ce delai de nos maux rendra leurs coups plus rudes;
Ce n'est qu'un plus long terme à nos inquiétudes.
Et tout l'allègement qu'il en faut espérer,
C'est de pleurer plus tard ceux qu'il faudra pleurer.

Respect-Thränen also auf einen trockenen Wechsel, den Melpomene mit Protest zurückweist.

Krümpe geht. Denn wie sollen, bei dieser Zertheilung eines ohnehin schwankend-schwächlichen Pathos, und bei dessen Vertheilung auf so viele Scenen, Situationsschläge erfolgen von der Kraft und hinreissenden Gewalt, die Lope's Situationsgenie ausströmt? Die vom glänzenden Regenbogen umwobenen Schaumstrudelfluthen, die ein Walfisch mit den riesigen Schwanzflossen um sich herschlägt, und das spinnwebartige Gekräusel, das um ein in's Wasser gewipptes Sandkörnchen (scrupulus), das analog dem Scrupelpathos der Antithesentragik des Corneille, in kaum sichtbaren Ringelchen verzittert: solcher Abstich waltet zwischen Lope's und Corneille's Situationswirkung in der durch Incidenzen fortbewegten Handlung. Eine besondere Scene ist sogar der haarspaltenden Disputation der Camille und Sabine über das Netto-, Brutto- und Taragewicht ihres gegenseitigen Argumentationspathos gewidmet. [1])

Nur ein einziges dem Livius mit bestem Erfolg entlehntes [2]) und dem Lope mit glücklichstem dramatischen Effect über den Kopf weggenommenes Incidenzmoment erhebt sich aus Corneille's drittem Act — aus seiner Horace-Tragödie überhaupt — als Hochpunkt seines tragischen Genies: das Incidenzmoment, infolge der verfrühten, dem alten Horace zugegangenen Kunde von seinen im Zweikampf gegen die Curiacier erlegenen zwei Söhnen, von der Flucht des Einen der Drillinge, des Horace: eine durch römisches Pathos und theatralische Spannung mit Recht gepriesene Scene (III. 5.), die in jenes noch heutigentags als das non plus ultra der französisch-classischen Tragödie von den Franzosen angestaunte „Qu'il mourût!“ sich zuspitzt, und so oft Vater Horace den Interjectionsblitz schleudert, noch jetzt mit einer minutenlang anhaltenden Donnersalve bejauchzt wird, als etwas in der Bühnenwelt Unerhörtes, Einziges. Ein Wunderlorbeerzweig, den französischen Brettern, gleich jenem Lorbeerbusche, entsprossen,

1) Camille.
Mais à bien regarder ceux (les maux) où le ciel me plonge
Les vôtres auprès d'eux vous sembleront un songe . . .
Sabine.
Nos sentimens entre eux demeurent suspendus,
Notre choix impossible, et nos voeux confondus.

2) Liv. a. a. O. c. 25.

welcher, als Siegeswahrzeichen, bei Actium aus dem Hintertheile des Cäsar'schen Admiralschiffes hervorwuchs. Vielleicht aber trotzdem ein ewiggrünes Lorbeerreis ingestalt eines, gegen sonstige Lorbeerart [1], Blitze — Beifallsblitze nämlich, zum Einschlagen hervorrufenden Epiphonema's — vielleicht trotz dieser Einzigkeit, gleichwohl ein Unsterblichkeitszweiglein, aus dem Hesperiden-Garten der spanischen Comedia gepflückt und vom grössten französischen Tragiker durch seine, nach dem Muster römischer Cypressen, im Style französischer Ziergärten geschorenen tragischen Zwergcypressen geschlungen. Denkbarererweise vielleicht doch nur ein Zweigelchen in demselben Lorbeerhaine gebrochen, woraus der grösste französische Tragiker ganze Lorbeersträuche und Gebüsche in seinen „Cid“ verpflanzte, aus Guillen de Castro's Lorbeerwäldchen nämlich, wenn nicht just aus dessen Cid-Tragicomedia, so doch möglicherweise aus Guillen de Castro's Lusspiel: „Die schlimmen Ehepaare aus Valencia.“ [2] In dieser Comedia des Guillen de Castro, und gleich im Beginn derselben, fragt der eine Ehemann die treue, ihren abwesenden Mann liebende Gattin, nachdem er ihr die unwiderstehliche Gewalt des von ihr in seinem Herzen aufgeregten Liebesfeuers geschildert, — er fragt: „was er unter solchen Umständen thun solle?“ Worauf die brave Gattin — wie Corneille's alter Horace auf Julia's Frage: „Was wollt Ihr, dass er gegen Drei thun sollte?“ — antwortet: „Qu'il mourût!“ „Sterben!“ — ähnlich auf jene Frage erwidert: „Sterben und schweigen!“ [1]) Das

1) worauf auch der alte Horace anspielt:

„Lauriers, sacrés rameaux qu'on veut reduire en poudre,
Vous qui mettez sa tête à couvert de la foudre“ (V. 3.)

2) Los mal casados de Valencia.

3) Julie. Que vouliez-vous qu'il fît contre trois?
Le vieil Horace.
Qu'il mourut

1) Valerian. ¿Que importa, si de tus ojos
Ví salir rayos de fuego? . . .
Pues si me siento abrasar
Con ellos el pecho mio,
Esclavo de mi albedrio,
¿Que haré?
Ipolita. Morir y callar.

„Schweigen“ schwieg er todt, der grösste französische Tragiker, und soufflirte seinem alten Horace nur das ihn unsterblich machende „Sterben!“ „Qu'il mourût!“ — Eine blosse Conjectur von unserer in alle Töpfe guckenden analytisch-comparativen Kritik, eine blosse Conjectur, die der Lorbeerkrone auf des grossen Corneille unsterblichem Haupte ja doch nichts anhaben könnte, und wenn sie der Blitz selber wäre, gegen den bekanntlich der Lorbeer so unversehrbar schützt, dass Kaiser Tiberius, da er noch keinen Adolph Stahr zur Hand hatte, seinen Cäsar'schen Scheitel, so oft es blitzte, durch eine aus Lorbeerblättern geflochtene Schlafmütze sicher stellte und blitzfest machte.[1]) Des Tiberius Gewitterhaube erwies sich als ein so trefflicher Blitzableiter, dass besagter, als posthumer Ehrenretter bei den Manen der römisch-imperatorischen Scheusale und Scheusalinnen angestellter Kammerdiener noch jetzt nachträglich deren infernalische Schattenhäupter mit des Tiberius Lorbeernachtmütze gegen die Blitze des Tacitus schützt. Ein Staar, der des Tiberius Manenschädel mit dessen Lorbeerschlafhaube als Gewitterableiter gegen die Donnerkeile in den Fängen des Adlers der römischen Geschichtschreiber sichert — und dabei wie ein Rohrspatz auf Adler und Donnerstrahlen loskeift und schimpft — das gäbe ein gar vorzügliches emblematisches Bildchen als Vignette oder cul de lampe auf den kleinen, grossen und vermischten Blättern, woraus der seltene Vogel sein Nest baut, und worin er so warm auf fremden Lorbeerblättern, fremden Federn und fremden Eiern sitzt, und so rüstig heckt und brütet: das Widerspiel zum Kukuk, ein Antikukuk, der in alle fremden Nester schlüpft, in welche die Kukuke ihre Eier legen, um selbe als die seinigen auszubrüten. Nur mit den Adlernestern, wie des Tacitus Annalen und Geschichten z. B., macht der seltene Vogel eine Ausnahme: Ausserstande ein Adlerei zu befruchten, begnügt er sich, das Adlernest zu beschmutzen; da er nicht darin nisten kann, so muss er wenigstens darin m—

Doch wenden wir uns von der rarissima avis — Staar, Rohr-

1) Tonitrua tamen praeter modum expavescebat, et turbatiore coelo nunquam non coronam lauream capite gestavit, quod fulmine adflari negetur id genus frondis. Suet. Tib. c. 59.

spatz, Antikukuk, diebische Elster und Krähe in Einem Federpelz — wenden wir uns wieder zu der grossen französischen Krähe (Corneille) in den Pfauenfedern der spanischen Comedia zurück!

Bis zum vierten Act des 'Horace' gelang es dem grössten Tragiker der Franzosen, die Spuren seines Vorgängers in der Horazier-Tragicomedia: 'El honrado Hermana', geschickt genug mit dem Reisig seiner Lorbeerabfälle zu verdecken, sie aber freilich auch gerade dadurch für den Kenner solcher Fährten um so deutlicher zu bezeichnen, wie Jäger die Wildspur mit abgebrochenen Zweigen (brisée) als Merkzeichen bestreuen. Diese Geschicklichkeit des grossen Franctireur-Freischützen auf spanischem Jagdrevier hatten wir bereits Gelegenheit, einlässlich der Zergliederung von Peter Aretin's gleichfalls von Peter Corneille gekannter, benutzter, aber in seinem selbst-kritischen 'Examen' des 'Horace' unter dessen eigenen Lorbeerzweigen spurlos begrabener Horazier-Tragödie ('Orazia') zu bewundern und zu preisen.[1] Unser Lobpreis darf sich sogar auf die ähnliche Bravour erstrecken, womit Corneille, wie hinsichtlich Aretin's 'Orazia', so auch inbetreff des Horazierstückes von Lope, seine Vorlage veredelt, verfeinert, in vieler Beziehung verbessert, mithin ein rühmliches Werk vollbracht hat, woran nur die Rüge haften bleibt, dass er jene Vorlagen im Examen verschwieg. Anders verhält es sich mit dem vierten, dem Katastrophenact des 'Horace', mit dem Schwestermord, bezüglich dessen eine so offenbare Nachbildung des analogen Vorgangs in Lope's 'Honr. Herm.' (III. 11), bei so fraglicher Verschönerung und Wirkungsverstärkung, vorliegt, dass die Verschweigung der Quelle einer hart an's Plagiat streifenden Unterschlagung gleichkommt.

Corneille's Vertheilungskunst und hinhaltendes Fortspinnungsgeschick, bezüglich eines dem Situations- und Stimmungswechsel günstigen Motivs, bewährt sich auch zu Anfang des vierten Acts, wo der alte Horace, noch unter dem Eindrucke von Julie's verfrühtem Bericht über des Horace Flucht, just durch Valère diese Flucht als eine ruhmvolle Kriegslist mit triumphirendem Vater-

1) Gesch. d. Dram. V, S. 356 ff.

und Römerstolze erkennt.[1]) Unstreitig dienen solche Wendungen, Umschläge und Umsprünge in Situationen und Gemüthslagen zur Erhöhung der dramatischen Effecte, wenn sie nämlich, wie bei Sophokles' König Oedipus, nicht blos aus äusserlichen Wandlungen der Ereignisse, sondern zugleich aus dem Charakter und der Gemüthsverfassung der tragischen Person, aus der unheilvollen Verblendung des Oedipus z. B., entspringen. Dem entgegen erfolgen in Corneille's 'Horace' die durch das ganze Stück zerstreuten Incidenz-Peripetieen und dadurch hervorgerufenen Stimmungswechsel und Umschwünge lediglich aus äusserlichen Zwischenereignissen, ja nach den Vorfällen auf dem Kampfplatz, und deshalb auch ohne bestimmende Einwirkung auf die Katastrophe, die doch nur gleichsam das Facit aller vorhergegangenen Gemüthswandlungen und Peripetieen zieht. Bewirkt dies nun die Katastrophe im IV. Act, der Schwestermord? Welchen Einfluss üben die Affectwechselungen bei dem alten Horace, infolge jenes Eingangsberichtes über des Sohnes Flucht, auf diese Katastrophe? Welchen die so feinberechneten, auf so viele Scenen vertheilten und die Handlungsmomente nahezu ausschliesslich bestreitenden Hinhaltungen jener in blosse Meldungen über die Kampfesstadien aufgehenden Incidenzen — welcherlei Einwirkung üben sie überhaupt auf die tragische Entwickelung? Es ist merkwürdig, dass der dramaturgisch so wohlgeschulte französische Tragiker das kritische Bewusstseyn davon hatte, aber nicht die technisch-dramatische Einsicht und Kunst, nicht die tragische Anschauung besass, um den Mangel des tragischen Zusammenhangs seiner Peripetieen mit der Katastrophe aus der eigentlichen Ursache abzuleiten und demselben abzuhelfen. Er tadelt mit der Offenheit eines grossen Geistes, dass „diese Action", der

---

1) Lc. v. Hor.

O mon fils! ô ma joie! ô l'honneur de nos jours!

Im 'Examen' weiss sich auch der grosse französische Tragiker nicht wenig mit dieser glücklichen Benutzung des von Livius ihm an die Hand gegebenen, und von Lope unbeachtet gebliebenen Motivs. Vom dritten Act heisst es daselbst: „Il est soutenu de la seule narration de la moitié du combat des trois frères, qui est coupé très-heureusement pour laisser Horace le père dans la colère et le déplaisir, et lui donner ensuite un beau retour à la joie dans le quatrième.

Schwestermord nämlich, eine Eingebung des Augenblicks sey; dass sie nicht die von Aristoteles vorgeschriebene „Grösse", d. h., keinen Anfang, keine Mitte und kein Ende habe, mit andern Worten, keine kunstgemäss durch das ganze Stück vorbereitete Thathandlung sey, sondern plötzlich überrasche.[1] Nach solchem Aufwand und Aufgebot von Spannungswirkungen durch äusserliche Incidenzbehelfe eine Stegreifskatastrophe! Die schlimmste aller dramatischen Peripetieen, indem sie das Drama selbst über den Haufen wirft; die Katastrophe der Katastrophen, da sie die Tragödie, die eben in einer tragisch nothwendigen Entwickelung und Schlussfolgerung aus gegebenen Prämissen besteht, ad absurdum führt! Sollte Lope, der sich im Ganzen genauer, als Corneille, an Livius hält, sollte er das vom römischen Geschichtschreiber dargebotene Fluchtmotiv wohl gar mit gutem Bedacht, aus Compositionsgründen, unbenutzt gelassen haben, weil er den Schwestermord mehr durch Concentration der Handlung im Schlussact, als durch Hinhalten der Incidenzwandlungen zu motiviren dachte? Wir möchten es glauben, wenn Lope's Stücke nicht selber unerschöpfliche Vorrathskammern von improvisirten Katastrophen wären, und wenn er nicht, seiner geschichtlichen Vorlage sich anschliessend, in augenfälligen, theatralisch thatsächlichen, nicht blos erzählten Vorgängen, die Horazier-Katastrophe in einer Aufeinanderfolge von rasch und kräftig wirkenden Scenen zum Abschluss hätte bringen wollen. Bemerkenswerth bleibt es immerhin, dass trotzdem der Schwestermord bei Lope durch den spanisch brutalern Heroismus des Horacio, der ihn, wie wir sahen, schon im zweiten Act zu einem Mordanfall auf die Schwester hinreisst, besser begründet und vorbereitet wird, als dies dem grossen Corneille zu seinem Leidwesen gelingen wollte. Seltsam genug, dass beim rohen Genieinstinct selbst die Kunst bisweilen besser zu Theile kommt, als bei dem schärfsten Calkül nach Maassregeln und Gesetzen. Alle Schlusswirkungen, wie in einen Brennpunkt zusammendrängend, führt

1) . . . „cette action qui devient la principale de la pièce, est momentanée, et n'a point cette juste grandeur que lui demande Aristote, et qui consiste en un commencement, un milieu, et une fin. Elle surprend tout d'un coup" . . .

Lope seiner Julia Horacia dem noch vom warmen Blute der drei Curiacierbrüder triefenden Schwerte ihres Bruders entgegen, unmittelbar nachdem Horacio, den Tod seiner zwei Brüder, angesichts der beiden Heere und Könige, gerächt hat, ohne Fluchtpause und mit heldenhaftem Ermuthigungsanruf an Rom, dessen ganzes Gewicht er nun allein in die Hand nehme, und mit der bedrohungsvollen Mahnung an die Curiacier, dass er, nun von drei Seelen, der eigenen und den Seelen der hingestreckten Brüder, entflammt, mit dreifacher Tapferkeit fechte. „Die vereinte Kampfesstärke bin ich, hochmüthiger Curiacio, denn die vertheilte wirkt mit schwächerer Kraft.“[1] . . . Ein Merks, das auch die Vertheilungskunst des französischen Tragikers sich hinter das Ohr schreiben mag! In dieser Situation erblickt Horacio seine Schwester auf ihn zuschreiten, die ohne Umschweife, ohne Brimborien, ohne Ermahnungen vonseiten des Bruders, dergleichen Corneille's Horace erst ein Langes und Breites auskramt, um jetzt, in der zwölften Stunde, die versäumte „Vorbereitung“ der Katastrophe anzubahnen[2]) — sogleich in's Geschirr

1) (Taquen, y hagase la batalla, caigan muertos los dos Horacios, quede el uno con los tres albanos, y parando las cajas, diga.)

Hor. No desmayeis, romanos, yo soy vivo
Horacio soy, y agora mas valiente,
Porque las almas destas tres recibo,
Y su valor me anima juntamente,
Virtud unida soy, Curiacio altivo,
Que la esparcida menos valor siente,
Animo Roma, no desmayes Roma,
Todo tu peso, Horacio, en brazos toma.

(Torneu á tocar, y mate los tres Curiacios el solo y quite á Curiacio el manto que le dió Julia.*)

Vencí albanes, vencí Roma triunfante,
Alba es esclava vuestra.

2) — „et toute la préparation que j'y ai donnée par la peinture de la vertu farouche d'Horace, et par la defense qu'il fait à sa soeur de regretter qui que ce soit de lui ou de son amant qui meure au combat, n'est point suffisante pour faire attendre un emportement si extraordinaire, et servir de commencement à cette action (dem Schwestermorde nämlich).“ Examen.

*) Liv. c. 26.

geht und dem Bruder mit dem Zweck ihres Kommens wie mit dem Donnerwetter über den Kopf kommt: „Ich komme nicht, feindseliger Bruder, um Deines Ruhmes für Rom gepflückte Frucht zu schauen, ich komme, um gehüllt in Trauer, meinen Albaner-Gatten zu beweinen. Nicht komme ich in Freude, diesen Tag zu feiern, sondern in thränenvoller Betrübniss, weil Du der Mörder des Lebens, das mein Leben war. Nicht komme ich, Deine ruhmesstolze Kriegsbeute zu betrachten, sondern mein eigenes Leid zur Schau zu tragen, und Dich, verruchter Blutmensch, mir gegenüber zu sehen. Ich komme nicht, Dich in meine Arme schliessen, wie meinen Gatten ich umarmt hätte, den Du zerstückt. Nur wenn meine Arme Seile und Stricke wären, würde ich sie mit Wonne um Deinen Hals schlingen . . . Ich komme, damit Du meine Brust mit diesem Verrätherschwert durchstossest, dem Werkzeuge Deiner Blutthat, und damit des Geliebten Blut sich mit meinem mische, und Du das mit seinem entrissenen Blut durch Dein Schwert in's Herz mir flössest . . . Rom und König, thöricht handelt Ihr, dass Triumph und Siegesruhm Dem Ihr spendet, der in meinem Geliebten sein Weib erschlagen. Ich bin Curiacio, ja ich bin's. Drum gieb den Tod mir, Rom . . . Leg ab den Mantel und die Siegesbeute, verruchter Horacio, denn ich fertigte sie mit diesen Augen.“ Nach wenigen Worten überwältigenden Grimmes stösst sie der Bruder nieder.

Ueberbietet auch Corneille's 'Camille' Lope's Julia durch ihr rabbiateres Verfluchungspathos, das uns, Berliner Publicum, noch von der Rachel her durch Mark und Bein rieselt [1], deren über den Bruder und Rom ausgegossene Flüche klingen, als sprängen ihr ein Dutzend blutige Melpomenen-Dolche aus dem kleinen Vipermunde, und als trüge sie die Rassel der Klapperschlange im Munde, Gift aus derselben spritzend — überflucht Camille die Julia auch um's Doppelte und Dreifache, so bleibt die Situation und das Pathos doch dasselbe, und es lässt sich wohl mit Fug annehmen, dass der französische Tragiker sich den rhetorisch-tragischen Haarbeutel oder Affen zu seiner parenthyrsischen Scene aus dem Becher des Spaniers getrunken. Eine

[1] Vgl. Gesch. d. Dram. V. S. 362 f.

Anklangsspur finden wir schliesslich in Corneille's, noch zu guterletzt an Lope's Fabia, durch ihre moutarde après diner, erinnernder 'Sabine', mit dem Unterschiede jedoch, dass Lope's Fabia eine Austragsversöhnung, infolge ihrer komödienhaft endgültigen Verheirathung mit Horacio, zuwege bringt, dagegen Corneille's 'Sabine' ihr trübseliges Ahnfrauenwesen, das nicht leben und nicht sterben kann, noch am Schlusse des V. Acts fortspielt, ihr gespenstisches Jammerflehen nach einem Grabe zu allerletzt an König Tullius Knieen ausröchelnd. Diese 'Sabine', auf die sich Corneille so viel zugutthut, scheint uns eine der antipathischten Figuren der tragischen Bühne, und ihr Pathos schier an die Wirkung der Ipecacuanha in refracta dosi zu gemahnen, bei welcher Gabe es blos bei Vomituritionen bleibt, ohne entscheidendes Endergebniss oder Uebergebniss.

Den 5. Act des 'Horace' giebt Corneille selber preis. Er verurtheilt ihn auf Grund des durchgängigen 'Plaidoyers'-Charakters, der ihm anhafte [1]), vonwegen der Advocaten-Reden nämlich pro und contra Horace, gehalten vom alten Horace für, und von des seligen Curiace überflüssigem Nebenbuhler, dem Valère, gegen den Schwestermörder, der ihn um Camille's durch den Tod des Curiace ihm, dem Valère, zugestorbene Hand gemeuchelt und an dem nun der vom Bruder entschwägerte Wittwer zur todten Hand — was diese inderthat auch im juridischen Sinne für die französisch-classische Tragödie insofern ist, als in ihr die Besitzer solcher Hand, die Valère, nicht aussterben — Blutrache dafür durch eine Anklage des Schwestermörders beim römischen Volk nimmt. Beim römischen Volk? das Corneille's fünfter Act geradezu in's Gesicht schlägt? Behufs welchen Gesichtsschlags der fünfte Act eigens von Richelieu's Hof-Tragiker gedichtet scheint, als Katzenbuckel vor dessen monarchisch-despotischem Staatssystem, das die Berufung an's Volk, der römischen Geschichte in's geohrfeigte Angesicht, aus einer Horaziertragödie herausgeräuchert wissen will; bei welchem System ihr Dichter ja noch, seiner Vorliebe für spanische Duells und spanisches Ritterthum halber, auf dem schwarzen Brett stand, weswegen er ihm, dem grossen Cardinal-Despoten und dessen System um so obsequiöser

1) „Il est tout en plaidoyers." Exam.

und katzenbuckelartiger mit einem der plebejischsten, auf der tragischen Bühne unerhörten Schimpfausfälle gegen Alles, was Volk ist und Berufung an's Volk, um den Bart zu gehen sich gemüssiget fand. Denselben alten Horatius, der in Livius dem Sohne bei dessen Berufung an's Volk als eifrigster Fürsprecher so volksfreundlich zur Hand geht, lässt Richelieu's Horace-Tragiker so unter aller dramatischen Kritik schmähsüchtig gegen das Volk loskeifen, dass wir die betreffenden Alexandriner in die Gemoniae unter dem Strich werfen müssen.[1] Und mit welcher wohlberechneten Schweifwedelfinte der grosse Corneille noch zu allerletzt in einem Schlussplaidoyer seines 'Examen' zugunsten des ausrangirtesten aller zweiten Nebenbuhler der französisch-classischen Tragödie, zugunsten seines 'Valère', dem grossen Kater-Cardinal bezüglich des Duellpunktes selber um den Bart geht, indem er den Valère und zugleich die Horaciertragödie wegen des darin vermiedenen Duells in Schutz nimmt, das doch Valère, als Römer, ohne ein Staatsverbrechen zu begehen, nicht anbieten konnte![2] Dabei ist die Horaziertragödie eine Duelltragödie von Hause aus, gar eine Tripeldrillings-Duelltragödie! Für die Schlussworte des Examen zum Horace könnte das 'risum teneatis' eigens erfunden scheinen: Auf das „Staatsverbrechen", das Valère durch ein Duell begangen haben würde, setzt Corneille mit Beziehung auf sich selbst das bonmot als letzte Spitze auf: „Und ich würde ein Theaterverbrechen begangen haben, wenn ich einen Römer als Franzosen herausgeputzt hätte."[3]

1) „Horace, ne crois pas que le peuple stupide
Soit le maître absolu d'un renom bien solide,
Sa voix tumultueuse assez souvent fait bruit:
Mais un moment l'élève, un moment le détruit;
Et ce qu'il contribue à notre renommée
Toujours en moins de rien se dessipe en fumée.
C'est aux rois, c'est aux grands, c'est aux esprits bien faits
A voir la vertu pleine en ses moindres effets;
C'est d'eux seuls qu'on reçoit la véritable gloire,
Eux seuls des vrais héros assurent la mémoire . . .

2) S'il ne prend pas le procédé de France, il faut considérer qu'il est Romain, et dans Rome, où il n'aurait pu entreprendre un duel contre un autre Romain sans faire un crime d'état. — 3) „et que j'aurais fait un crime de théâtre, si j'avais habillé un Romain à la française."

Die ganze classisch-französische Tragödie ist eine einzige Theatergarderobe voll solcher Verbrechen — nur noch obendrein umgekehrt: nicht 'Romains à la française, sondern Franzosen à la romaine, à la grecque, à la turque, à la chinoise, à la tartare — wo nicht gar Franzosen tout bonnement, Franzosen à la française!

Ein gerade nicht bedeutendes, für uns nur durch die Julia-Romeo-Fabel beachtenswerthes Drama, Lope's

Castelvines y Monteses,

hat von Herrn von Schack eine ausführlichere mit den Jornadas Schritt haltende Würdigung erfahren [1]). Wir können uns daher auf wenige kurze Bemerkungen einschränken. Lope schöpfte aus seiner novellistischen Quelle mit der hohlen Hand gleichsam nur so viel, um den Lehm zu befeuchten, den er im gewöhnlichen Model seines spanischen Scenariums zu einem Theaterstück abpresste. Er beginnt mit dem Ball im Hause des Antonio Castelvino (Capulet), woher Roselo Montese (Romeo Montague) und sein Freund Anselmo (Mercutio) die Tanzmusik auf der Strasse erschallen hören. Roselo fordert seinen Diener Marin auf, hineinzugehen und auszukundschaften, was es gebe. [2]) Den Marin juckt aber keinesweges die Haut nach dem Vergnügen, sich selbst von den Fidelbogen der Castelvines, „einer grausamen, wilden Bande" Ballmusikanten, streichen zu lassen. [3]) Anselmo rathet dem Freunde eine Maske vorzunehmen; die Castelvines würden ihn dann für einen Verwandten halten. [4]) Marin hat aber trotzdem seine Haut viel zu lieb, um sie, sey's auch in einer Maske, zu Markte oder zu Balle zu tragen. Familienparteiung, wo Hunde und Katzen Castelvines und Monteses

1) II. S. 331 f.

2) Ve, por tu vida, Marin,
Y entra al descuido.

3) ¡Harto bien!
¿Porque en colacion me dén
Las exequias de mi fin? . . .
Son gente cruel y fiera
Los del bando Castelvin.

4) Ans. Ponte una mascara y entra:
Persarán que eres pariente.

spielen [1]), sind ganz und gar nicht nach seinem Geschmack. Roselo und Anselmo erscheinen dann, um des Anblicks der schönen Frauenwelt zu geniessen, maskirt im Garten des Antonio Castelvine, wo die Mitglieder der feindlichen Sippe, Julia und ihre Freundin Dorotea darunter, abkühlungshalber sich eingefunden. [2]) Roselo lüftet seine Larve. Der alte Antonio Castelvine erkennt ihn, über die Verwegenheit ergrimmt. [3]) Teobaldo (Tybalt), den Lope zu Julia's Onkel macht, und zum Beschwichtiger von Antonio's Entrüstung, bedeutet den hitzigen Alten, der Jüngling sey von adeligen Sitten und ohne Arg eingetreten. [4]) Weder Luigi da Porta noch Bandello berichten von diesem Ereiferungs- und Besänftigungsgespräch der beiden Brüder [5]), das Shakspeare zwischen dem alten Capulet und seinem Vetter Tybalt, aber die Rollen umkehrend, wechseln lässt. Die Verwandtschaft

1) Mar. — que hasta los perros
Se muerden unos con otros
— — — — — —
Pues !los gatos! . . . tan airados
Andan en sus bandas juntas —
Si maullan, es por fin
De declarar sus enterés;
Porque unos dicen Montes,
Y otros dicen Castelvin.

2) Ant. Aqui estaremos mejor
Por el calor de alla dentro.

3) Ant. ¿Hay mayor atreviemento?
¡Roselo en mi casa!

4) Teob. De noble el mancebo ha entrado,
Sin reparar si era error.
Capul. „Seyd ruhig, Herzensvetter! Lasst ihn gehn!
Er hält sich wie ein wackrer Edelmann.“
Shaksp. 1, 5.

5) Auch Brooke, der, nächst Bandello, wie schon gezeigt*), und bei Erörterung von Shakspeare's Romeo und Julia näher von uns soll nachgewiesen werden, dem ital Poeme der Clizia (1530) folgte — hat nichts von jenem Wortwechsel zwischen Ant. Capulet und seinem Bruder oder Vetter Tybald. Brooke sagt seiner Quellen gemäss: 'The Capilets disdain the presence of their foe', „die Capulets achten nicht auf ihres Parteifeindes Gegenwart.“

*) Gesch. d. Dram. V. S. 133 f.

des Motivs scheint uns, ohne dass wir irgendwelche Folgerungen — selbst aus dem wörtlichen Gleichlaut der gesperrten Zeile nicht — ziehen wollen, bemerkenswerth. Bei Julia's Anblick ruft Roselo in einem verzückten Aparte: „O Himmel! dass ich ein Montes bin und kein Castelvin!“ [1]) Der Spanier fälscht vorneweg den reinen Ton der schicksalvollen Liebestragik — indem er seiner Julia in ihrer Freundin Dorotea eine Nebenbuhlerin zugesellt, der Chablone zulieb, die heilige Himmelsgluth in Eifersüchtelei spaltend, dass sie, wie die gemeinsame Flamme jenes feindlichen thebanischen Brüderpaars sich noch auf dem Scheiterhaufen theilte, innerlich gebrochen auseinanderschlägt. Von dieser Heilighaltung der einzig göttlichen aller Leidenschaften, der Liebesseligkeit, hat der Spanier, hat die spanische Poesie, vielleicht die Poesie der Romanen überhaupt, keine Ahnung, und von der poetischen Kunst, gerade aus dieser von keinem innern feindseligen Hauch zu trübenden, über Alles in sich Zwiespältige erhabenen Liebesseligkeit die tiefste Tragik, die wehmuthsüsseste Schmerzenstrauer zu entwickeln, hat die romanische Poesie noch weniger einen Begriff, ein Verständniss. Das Höchste, Sublimste der Poesie ist ihr denn auch versagt: die Gottinnigkeit an sich beseligter Liebesharmonie sich und Andern zur Empfindung, zum Bewusstseyn zu bringen, darzustellen. Hier fällt die glänzende Kunst der grossen spanischen dramatischen Virtuosen zu kurz. Sie wissen von jener Liebe nichts, die der Apostel verherrlicht. Sie kennen nur das tönende Erz, das schellenlaute, geräuschvolle, in Dissonanzen zerrissene Liebespathos, und müssen an der Bühnenmöglichkeit einer Shakspeare'schen Romeo-Julia-Tragödie, weil ihnen das Genie, ja das Organ, solche auch nur zu fassen, geschweige poetisch-dramatisch zu gestalten,

---

1) Roselo (ap.).

¡Ay, Cielos! !que fui Montes!
¡No fuera yo Castelvin!

Einen ähnlichen Herzenswunsch seufzt Shakspeare's Julia in der stillen Mondnacht auf dem Balcon:

„O Romeo! Warum denn Romeo?
Verleugne Deinen Vater, Deinen Namen.“

Lope lässt dies seinen Roselo selber thun und sich zum Castelvine wünschen.

gebricht, verzweifeln. An das göttliche Wunder des Liebesmahls in der Seeleninnigkeit und Verschmelzung eines Jünglings- und Mädchenherzens vermögen sie nicht zu glauben. Dass gerade die mächtigste Liebesleidenschaft ihren tiefen, stillen, heiligen Sabbath feiert, und in dieser Feier am verzehrendsten glüht, wie das Weissglühen das Rothglühen überloht, diese Erkenntniss liegt jenseits der poetischen Anschauung und Gefühlscapacität der spanischen, der romanischen Dichtkunst; ihr Liebessabbath ist ein lärmender, tobender Hexensabbath, und ihre Liebestragik der Agave mänadisches Zerreissen und Zerstücken ihres einzigen Kindes. —

Julia (beiseit). „Ach, Jüngling, wenn ich doch nur so glücklich wäre!" Dorotea (beiseit). „Ach, wenn er doch nur an meiner Seite Platz nähme!" Julia (beiseit). „Ach, Gott, dass er doch käme!" Dorotea (beiseit). „Ach, Gott, dass er doch Liebe für mich fühlen möchte!" [1]) Der Charakter der Romeo-Julia-Liebe, selbst nur wie er in den italienischen Novellen sich darstellt, erscheint hier schon im Innersten versehrt, getrübt. An poetischer Weihe steht das spanische Liebespathos hinter dem der italienischen Novellen weit zurück. Einer Liebesverhimmlischung wie des Petrarca oder Dante ist die spanische Poesie nicht fähig. Dante ist, unseres Bedünkens, der einzige aller romanischen Dichter, der im Liebesideal mit Shakspeare sich begegnet. Das naturkräftige, menschlichinnige, sinnlichseelische Element, das der grösste Dichter des geschichtsidealen, ethisch-psychologischen Drama's der germanischen Romantik, das der Brite Shakspeare, anstelle des ascetischen, übernatürlich übergeistigen, theologisch-spiritualistischen Heiligungshauches, den der grösste Lyriker und Epiker der mystisch-romantischen Poesie des romanischen Volksgeistes, den der Toscane Dante in die erhabene tiefsinnige Pla-

---

1) Julia (ap.).
¡Ay, mancebo, si yo fuese
Tan dichosa!
Dorotea (ap.).
¡Ay, si tomase
Mi lado!
Julia (ap.).
¡Ay Dios, si llegase!
Dortea (ap.)
¡Ay Dios, si amar me tuviese!

stik seines, bei höchster Ideenfülle phantastischen, und bei der gewaltigsten Naturbildlichkeit phantomenhaften Weltläuterungs-Gedichtes athmet — Shakspeare's naturheiliges Liebesideal vergöttlicht und verklärt sich gerade aus dieser Eigenschaft heraus zu der wahrhaft und eigentlich poetischen, welterfüllten und weltdurchdringenden Liebesidee, woran Dante's dogmatisch-ekstatische Liebesgottschau doch nur als ein von der Vernunftbefangenheit und Erkenntnissbeschränktheit jener Culturepoche geworfenes, wenn gleich von der poetisch seelenbrünstigsten Läuterungssehnsucht durchglühtes und durchlichtetes Schattenbild erscheinen muss. Die Poesie der Spanier hat keinen der beiden Hochgipfel der poetischen Liebesidee erschwungen, weder den mystisch-ekstatischen der Dante-Poesie, noch den prometheisch-sonnenhaften des Aeschylisch-Shakspeare'schen Drama's, des Aeschylischen Menschheits-Liebesdrama's und des Shakspeare'schen Liebesdrama's im eigentlichen Sinne, das gleichwohl jene allumfassende Idee der prometheischen Menschenliebe und Befreiung abspiegelt, und an einem poetisch-persönlichen Liebespaare darstellt. Die mit Dante's poetischer Geistesstimmung verwandte Weltanschauung Calderon's vermag den entsprechend kühnen, geistesfreien Hochflug des grossen Toscaners nicht einzuhalten, wegen der Engbrüstigkeit ihrer theils kirchlichen, theils höfischen Dressur; vermag es nicht wegen der, im Vergleich zu Dante, schwächlichen, weil conventionell typischen und allegorisch schattenhaften Naturanschauung. Calderon's schematisch schemenhaft phantastische, dramatische Gestaltung muss aber vornehmlich deshalb so tief unter Dante's ideenschöpferischer Bildkraft bleiben, weil des Spaniers Welt- und Kunstbegriff ein mittelalterlich verspäteter ist; weil derselbe keineswegs naturgemäss aus dem Zeitcharakter erwachsen, diesem vielmehr nur künstlich eingeimpft und wie durch trügerische Kunstberückung angezaubert scheinen muss; mit einem Worte, weil es, wie die nähere Betrachtung darthun wird, der Calderon'schen Kunstmanier und Kunstabsicht an Zeitgemässheit, an innerer Wahrheit, an allgemeingültiger Erbauungs- und Belehrungswürdigkeit, an culturförderlicher Berechtigung gebricht. Lope anlangend, der Calderon, unserer An- und Einsicht nach, an poetischem Genie, von Schöpferkraft abgesehen, an Welt- und Menschenkenntniss, Geistresfrei-

heit, Naturinnigkeit, Naivetät, Anmuth und Wahrheit weit übertrifft — Lope, dem vielleicht zu Shakspeare-Flügen, nicht das Genie, nicht die Schwungkraft, nicht die Spannweite der Fittige versagt hätte, Lope bleibt, trotz der wunderbarsten glänzendsten Begabung, auf der mittlern Region der dramatischen Poesie, über die hinaus er sich nur sprungweise gleichsam, und wenn sein Genius mit ihm durchgeht, erhebt, beschränkt und darin gebannt, aus Mangel an strenger Selbstdurchbildung, an philosophischer Gedankenzucht und daraus entspringendem absoluten Mangel an Kunstgewissen. Wenn es überhaupt denkbar ist, dass einem spanischen Inquisitions-Familiaren und Zeitgenossen der drei Philippe, die höchsten, ewig wahren Kunstgesetze der dramatischen Poesie zu erkennen, und denselben in seinen Compositionen unverbrüchlich nachzuleben, beschieden sey.

Als eigentlicher Schöpfer des Kunstschema's des spanischen Drama's, das Calderon nur auf die äusserste Spitze trieb, sehen wir Lope von den Fäden seines eigenen Zaubergewebes, wie Merlin, gebunden und bestrickt. In der novellistischen Bezugsquelle seiner Castelvines und Monteses fand Lope, dass Giulietta, zwischen Romeo und Marcuccio (Mercutio) stehend, scherzhaft Romeo's Hand ergreift, um sich von der Eiseskälte, woran Marcuccio's Hände dauernd litten, an Romeo's Hand zu erwärmen. Flugs greift Lope nach seiner parallelen Eifersuchtsschablone, setzt paarweis den Roselo neben Julia, den Anselmo (Mercutio) neben Dorotea, deren Bruder, Otavio, von Julia's Vater ihr zum Gatten bestimmt, mit Augen, vor Eifersucht rollend, das Zwiegespräch zwischen Roselo und Julia verfolgt. Zu welchem, den Charakter der Julia in's verschmitzt Kokette verfälschenden Kunstgriffe bietet nun jene, mit Bezug auf Romeo's und Marcuccio's Händetemperatur von Julia geäusserte scherzhafte Bemerkung in der Novelle dem spanischen Eifersuchts-Zeloten die Hand? Er lässt seiner Julia, während sie mit Otavio, um ihn zu täuschen, friedliche Worte wechselt, ihre Hand dem Roselo reichen, der in Aparte's sein Liebesentzücken darüber aushaucht.[1] Otavio soll ihre zärtlichen Erklärungen

1) (Habla Julia con Otavio, y da la mano a Roselo.)
Ros. (ap.). ¡Oh mano mia!

an ihn gerichtet glauben, die dem Roselo gelten, dem sie ihre Hand, im Einverständniss mit ihm, überlasssen. [1]) Roselo freut sich des Truges inniglich, wohl wissend, wie die Karte liegt. [2])

Man lausche doch dem allerliebsten Täuschungs-Echospiel! Julia, wie mit Otavio flüsternd, aber an Roselo's Adresse: „Wer liebt mich von Herzen? Otavio (leise). Ich. Roselo (leise). Ich. Julia. Wem gehör' ich? Otavio. Mir. Roselo. Mir... Julia. Seh' ich Dich? Otavio. Ich sehe Dich. Roselo (leise). Ich sehe Dich . . . Julia. Soll ich Dich erwarten? Otavio. Erwarte mich. Roselo (leise). Erwarte mich . . . Julia. Wo? Otavio. Im Garten. Roselo (leise). Im Garten“ [3]) . . . Ist das nicht das artigste, frauenschelmischste Liebesfoppspiel zwischen zwei Liebhabern, wenn der unrechte, der in April geschickte, Liebesbestellbote für den wirklichen Herzliebsten ist? Aber Julia! Romeo's Julia! Eine ihrer Anlage, ihrem innersten Wesen und Ursprunge nach zu tragischem Ausgang einzig vorbestimmte Liebe, so spielerisch leichtsinnig einer Situationständelei zulieb über die banale Komödien-Abklatschform gestrichen! ¡Verträgt sich eine solche Frivolität mit dem heiligen Kunstgefühle, einen Stoff, seinem Stimmungsgehalte, seinem poetisch unverletzlichen Charakter zuwider, zu parodiren? Parodiren — immerhin! Nimmermehr aber in ein gewöhnliches, nach dem Situations-Schlen-

---

1) (Hablando con Otavio, pero entiendose con Roselo.)

2) Ros. (ap.). ¡Bien! por mi lo dice todo.
— — — — — —
Habla conmigo, y el necio
Piensa que le da favor.

3) Julia. ¿Quien me quiere bien?
Ot. (Bajo). Yo.
Ros. (Bajo). Yo.
Jul. De quien soy?
Ot. De mi.
Ros. (Bajo). De mi.
Jul. Veràsme?
Ot. Veré.
Ros. (Bajo), Veré.
Jul. ¿Esperaré. ?
Ot. Espera.
Ros. (Bajo). Espera . . .
Jul. ¿A que parte?
Ot. Al huerto.
Ros. (Bajo). Al huerto.

drian componirtes Lustspiel, in eine salonfähige Dutzendkomödie zu travestiren! Und eine Komödie, wo wir bei jedem Schritte doch immer wieder an die Geschickestragik der sacrosancten, für unser Gemüth, wie die Hero- und Leander-Sage, wie Tristan und Isolde, und ähnliche unantastbare Heiligthümer tragischer Liebespoesie, — an die Geschickestragik des Veronesischen Liebes- und Todesopferpaares, thränenvoll bestattet in den italienischen Novellen — ja wo wir an Shakspeare's Julia- und Romeo-Tragödie immer wieder erinnert werden, bis zum Erschrecken. Wenn z. B. der alte Capulet, Lope's Antonio Castelvine, wie bei Skakspeare, das Ballfest mit dem Rufe schliesst: „Fackeln her!"[1] Worin in den Novellen keine Spur. An Shakspeare erinnert Lope's Gartenscene, die der sogenannten Balconscene entspricht. Und wie erinnert? Gott Amor sey's geklagt! Zuerst stellt sich der von Julia in April geschickte Otavio im Garten ein, und wird von ihr zu ihrem Vater hinauf[2], unter einen vom Gartenzaune gebrochenen Vorwande, abermals in April geschickt. Dann erscheint Roselo, dessen Namen und Familie sie von ihrer Vertrauten, Celia — „Vecchia" der Novelle, Schakspeare's „Amme" — erfahren. Was ist nun das nächste dringendste Anliegen von Lope's Julia? Dass er, da sie einen Montese (Montecchi) nicht lieben dürfe, dass er sie verlassen möchte.[3] Von Roselo's Betheurungen wieder umgestimmt, lenkt Julia zurück in's Novellenpalais, und überrascht uns gar mit einer Shakspeare-Reminiscenz, mit Juliet's „O schwöre nicht!"[4] was Ihr in den Novellen wiederum vergebens suchen würdet. Wie erklärt Ihr Euch dieses die schon erwähnten Shakspeare-Reminiscenzen vermehrende Stichwort? Die einfachste Erklärung, dass, der Zeit nach, da 'Castelvines y Monteses' in der Liste der bis 1603 von Lope verfassten Stücke sich findet, der Dichter von Romeo

1) Ant ¡Hachas! ¡Hola!
Shaksp. I. Schluss.

2) Haz que se acueste,

3) Pero en sabiendo tu nombre
Atras el amor se vuelve
— — — — —
Y pues no pierdes, me dejes

4) No jures

und Julia von Lope's Castelvines gar wohl Notiz nehmen konnte — mit dieser Erklärung halten wir noch hinter dem Berge, um nicht die Holzköpfe von der Shakspeare-Gelehrsamkeit vor den Kopf zu stossen, die, ungläubiger als der ungläubige Thomas, die Schreibfinger in die offene Evidenz von Shakspeare's Sprachkenntnissen, und sogar in gleichlautende Parallelsätze stecken, und doch noch zweifelsam die — sit venia epitheto! — die thomäseligen Köpfe schütteln. Mit einem noch anderen Reminiscenzen-Merks schliesst Lope's erster Act: mit einem die Liebesscene abbrechenden „Ruf hinter der Scene" (dentro), den ebenfalls keine der Novellen verzeichnet hat; den Lope zwar von Roselo's Diener, Marin, erheben lässt, Shakspeare der Amme in die Kehle schiebt, aber der „Ruf hinter der Scene" bleibt immerhin ein eigenthümlich scenisches Incidenz, dessen Zusammentreffen bei zwei gleichzeitigen Dichtern desselben Fabelstoffes in derselben Scene, ja an gleicher Stelle, und mit gleichartigem Absichtsmotiv zu denken giebt; das aber gerade deshalb auf ein abermaliges Zweifelschütteln der Shakspeare-gelehrten, ungläubigen — sit venia nomini — Thomäselsköpfe [1]) sich um so sicherer gefasst halten kann, weil die Uebereinstimmung zu denken giebt.

Die zweite Jornada tischt uns wieder eine Olla potrida von obligaten spanischen Komedienmotiven, dem Schablonen-Dualismus gemäss, auf, vermischt mit den Ereignissen der Romeo- und Julia-Novellen, und gewürzt mit einer pikanten Shakspeare-Reminiscenz, selbstverständlich mit einer Reminiscenz vonseiten Shakspeare's, als da ist Lope's Kampfscene zwischen den Mitgliedern der beiden feindlichen Familienparteien (esc. IX.) Castelvines und Monteses, mit welcher Fechtscene zwischen dem beiderseitigen Hausgesinde Shakspeare seine Tragödie eröffnet, vorweg mit weisem Kunstgefühl den Grundton derselben an-

1) Dog. My dame calls me Tom.
Cuddy. 'Tis well, and she may call me Ass; so there's
An whole one betwixt us, Tom-ass."

„Der Wortwitz besteht darin, dass Tom-ass, dem Klange nach zugleich Thomas und „Maulesel" bedeutet." Shakspeare's Zeitgenossen etc. v. Friedr. Bodenstedt II. Bd. 141. Anm. 8. „Ass" — nebenbei bemerkt — durch „Maulesel" übersetzen, heisst ihn überschätzen. „Maulesel" ist englisch „mule"; „ass" der einfache „Esel". Jedem das Seine!

schlagend. Drei Novellen berichten von diesen blutigen Strassenscharmützeln, doch trägt der entsprechende und die Katastrophe entscheidende Zusammenstoss Tybalt's mit Shakspeare's Romeo (III, 1) gewisse in Wortgleichheit sich ausprägende von den Novellen nicht überlieferte Züge, die wiederum zu denken geben. Wie z. B. Romeo's Apostrophe an Julia's ihn vom Kampfe abhaltendes Gedankenbild: „O süsse Julia! Deine Schönheit hat So weibisch mich gemacht; sie hat den Stahl Der Tapferkeit in meiner Brust erweicht." Warum sollte Romeo's Apostrophe schlechterdings nicht durch Roselo's ähnliche, wenngleich als spanisch-duelllustiges Aufstachelungsmotiv zur Annahme des Zweikampfs im entgegengesetzten Sinne gebrauchte Apostrophe [1]) — schlechterdings nicht durch Roselo's angeregt erscheinen dürfen, massen die Novelle keinerlei Anhalt dafür bietet? Zu welcher unendlich überlegenen, durch Steigerung der von Furcht und Mitleid durchschauerten peripetischen Stimmung, staunenswerthen Situationskunst, Romeo's anfängliche Selbstüberwindung, aus Rücksicht auf Julia und seine unmittelbar darauf folgende, mit allen Rücksichten, beim Anblick von des Freundes Todeswunde, brechende Ermannung zum Zweikampfe — zu welcher unvergleichlich poetisch-dramatischeren Situation die von Lope's Roselo empfangene Anregung den englischen Romeo-Dichter befähigte, muss jeder empfinden, der die beiden Scenen vergleicht. Ebenso aber auch bei einem Vergleich die dramatisch-pathetischere Situationswirkung empfinden, welche die novellistische Composition in dieser Schicksalswendung ihres Helden vor dem Castelvines y Monteses-Drama des grossen spanischen Meisters voraushat, dessen gewaltiges, von der Verschrobenheit und dem krankhaften Kunstgeschmack des Nationalgeistes mitergriffenes Genie nicht anders als dieses Erbübel auf seine dramatischen Probleme und Compositionen übertragen konnte. In der Darstellung der novellistischen Quellen, Brooke nicht ausgenommen, wird kein Zwischenwesen, kein Marcuccio (Mercutio) in das Strassengefecht verwickelt. Romeo und Tebaldo (Tybalt) gerathen unmittelbar aneinander. Lope schiebt den Otavio, Romeo's von Julia ge-

1) Ros. (Ap. Julia mia,
Perdona.)

narrten Nebenbuhler an Tybalt's Stelle. Otavio führt den Angriff — aus welchem Anlass? — herbei: Weil Roselo's Diener die von Otavio's Schwester Dorotea benutzte Kirchenfussbank entfernt hatte.[1]) Erfolglos erbietet sich Roselo, den Schemel selbst an den Ort zu schaffen, und schlägt dann eine Familienversöhnung vor; dass nämlich Otavio mit einer Montese, und er, Roselo, sich mit Julia vermähle, womit er nur Oel in's Feuer schüttet, das Oel der obligatorischen spanischen Ehrenkränkung, hier, infolge des entzogenen Schemels, in das Feuer der obligatorischen spanischen Eifersucht, unbekümmert, ob durch diese — aus Ehrerbietung vor dem grossen Dichter wollen wir nicht sagen, stumpfgeistige — unbekümmert ob durch diese abgerittene Motivirung, Komödie, Problem, Stoff und Composition in die Rappuse geht. Otavio fällt im Duell. Was glaubt Ihr wohl, was nun geschieht? Was Art von Erfindung der Fortunatus der spanischen Komödie nun aus seinem unerschöpflichen Wundertäschchen ziehen mag? Ihr rathet's auf tausend Meilen nicht! Oder rathet es auf den ersten Wurf. Aus dem Fortunatussack des spanischen Doppelschaugesetzes bringt er folgenden prächtigen Fund hervor: Julia's Vater Antonio verschreibt sich jetzt aus der Novelle den rechten Paris zum Schwiegersohn[2]), dessen Vorläufer nur Otavio war. Antonio beschickt den Conde Paris durch einen Boten zu diesem Behufe. Conde Paris muss sich aber erst mit einer zwiespältig spanischen Ritterehrenpflicht abfinden, bevor er sich als Otavio's Nachfolger bei Julia einstellt: er muss zuvor den Roselo, den er aus einem Räuberüberfall gerettet, nach Ferrara, wohin derselbe, wegen Tödtung des Otavio, vom Herzog von Verona verbannt worden, sicheres Geleit geben.[3])

---

1) Otavio. ¿Es bien que ponga su estrado
De mi hermana un criado,
Y que el tuyo se le quite?

2) Ant. Casarla quiero, y darla presto espero
Marido noble, rico y de su gusto,
El conde Paris me pidio —
Mi hija por mujer.

3) Conde. Si quieres que hasta Ferrara
Acompañe tu persona,
Dejaré de ir a Verona.

Lässt jedoch den Roselo den von Antonio's Boten überbrachten Verschwägerungsbrief lesen. Dankbarkeit wegen Lebensrettung im Hader mit Eifersuchtsabsicht — o der funkelnagelneuen Conflicte in einem Romeo-Julia-Drama! Roselo verfällt in vorschriftsmässige Eifersuchtsdelirien, worin er Julia's treulosen Wankelmuth verflucht, und schwingt sich, auf Marin's, seines Dieners Rath, zum höchsten Schwindelpunkt der Eifersuchtsverzweiflung, der zugleich der Schlusspunkt des zweiten Acts ist — auf die Schwindelrachespitze empor, der treulosen heimlichen Gattin den Possen zu spielen, gleich nach seiner Ankunft in Ferrara sich nach einem anderen Weibe umzusehen.[1] Stramm vorwärts gen Ferrara. Ein köstlicher Romeo! Jeder Zoll ein spanischer Komödienschablonenheld.

Mit immer wildern Sprüngen setzt der dritte Act aus der Komödie in die Novelle, von da in die Komödie. Celia bringt ihrer, durch des Vaters angedrohte Zwangsheirath mit Conde Paris zur Verzweiflung gebrachten Herrin den vermeinten Gift-, in Wahrheit Schlummertrank vom Pater Aurelio (dem Fra Lorenzo der Novelle), der Julia und Roselo getraut, „einen ehrwürdigen und in Kräutern und Wässerchen bewunderten Philosophen."[2] Julia schlürft in Celia's Gegenwart das Fläschchen aus, spürt sogleich die heftigsten Wirkungen in den „Eingeweiden"[3], und gebärdet sich, als wollte sie, nicht Shakspeare's, nein, als wollte Lope's Julia ihre Quelle, die ergreifende Schlaftrunkssituation in Bandello's Novelle[4]), durch Parodirung derselben, vergiften, und geht dann mit Celia davon, den Trank im Leibe.

---

1) Ros. ¿Podré vengarme con obras?
Mar. ¿Pues no? En llegando á Ferrara
Ros. ¿Cómo?
Mar. Casandote en ella.
Ros. ¡Bien dices!

2) Jul. Sé que es filosofo grave
Y en agnas y gerbas grave.

3) ¡Ay! de las entrañas mias.

4) Woraus Shaksp. auch den Zug entlehnt: se le comenció a rappresentar nella imaginazione Tebaldo, del modo che veduto l'aveva ferito nella gola, talto sanguinolento — sich wie immer, auch hier, selbst im Entlehnen, als den grössten Kunstmeister und Dichter bekundend.

Unterdessen hat Roselo seinen Racheplan aus Eifersucht über Julia's vermeinten Treubruch auch schon in Ferrara ausgeführt, und daselbst, unbeschadet der in ihm fortglühenden Leidenschaft für seine Julia, eine Liebesbekanntschaft und Balconscene mit einer schönen Ferraresin, Donna Silvia, angeknüpft, die ihm verschiedene Duellhändel zuzieht. Nach einer Balconscene mit der schönen ferraresischen Ersatzpuppe, auf welche Roselo seine Eifersuchtsrache einhetzt, bringt ihm sein Freund Anselmo (Mercutio) die Nachricht von Julia's Scheintod und Begräbniss, welche Nachricht Anselmo dem von Liebe und, aus Eifersuchtsrache, von verstellter Liebe gefolterten Roselo so tropfenweis beibringt, als sollte der Freund einen Nachschmack von Julia's in Einem Zug geleerten Schlummergifttrank durch allmähliches Auskosten seiner Botschaft erhalten. [1]) Doch ist uns das peinliche Neckspiel lieb und werth durch einen Zug, der, nicht undenkbarerweise, dem Juliet-Dichter als Wink, behufs Anbringung einiger Pinselstriche in Juliet's wunderwürdigem Schlummertranks-Monolog gedient haben konnte. [2])

Was lässt sich von der folgenden Scene sagen, wo der alte Antonio Castelvine, nach einer mit Conde Paris abgehaltenen

---

1) Ros. Que se me acaba la vida
— — — — — —
Mira, Anselmo, que soy muerto.
— — — — — —
¿Que aguardo, que no me doy
La muerte, que ya deseo!
Ans. Espera . . .
Ros. ¿Que he de esperar?
Oestas loco, ó no te entiendo.

2) Jul. „Wie aber? wenn ich in die Gruft gelegt,
Erwache vor der Zeit, da Romeo
Mich zu erlösen kommt? . . .
Wo die Gebeine aller meiner Ahnen . . .
O wach ich auf,
Umringt von all' den gräuelvollen Schrecken“ —
u. s. w. IV. 3.
Ros. Y se hallase á escuras Julia
Entre tantos cuerpos muertos
¿No se morirá de espanto?

Wehklage über Julia's Tod, den Entschluss fasst, damit sein Vermögen nicht an Fremde falle, seine Nichte Dorotea zu heirathen[1], wozu er die Einwilligung vom Señor de Verona erbittet, der den Roselo verbannte. Julia erwacht in der Familiengruft, ergiesst sich in Schauerempfindungen, die Shakspeare's Julia in ihrem Schlaftrunk-Monolog erledigt. Roselo tritt mit einer Laterne ein, begleitet von seinem Diener Marin. Dieser stolpert und fällt hin, wobei er sich des herkömmlich letztgültigen Lichtauslöschens zu befleissigen nicht ermangelt, und treibt infolge dessen seine Graciosospässe, bis er die Scene nicht in eine Komödien-Schlusssituation, bis er sie in eine Possen-Katastrophe gespasst und gerüpelt hat. In seiner Angst zweifelt er, ob Rhabarber stärkere Wirkungen erziele.[2] Julia's Erwachungsschrecken findet seinen Mann an Marin's hasenherziger — genauer, hosenherziger Rhabarberangst, ob der Todtenknochen und Mauleselschädel[3], über die er alle nasenlang stolpert. Marin schreckpurzelt so lange, bis sie allesammt, Roselo, Julia und Marin daliegen[4], Roselo und Marin, wie Schiller singt, „mit Julien in Einem Liebesknäuel verflochten." Roselo ruft Julia an. „Wenn's Otavio's Stimme wäre?" — schrickt sie zusammen, und lässt erst vom Anrufer verschiedene Erkennungszeichen zu seiner Legitimation angeben, eh' sie ihn als Roselo recognoscirt. Nun auf und davon selbdritt über Stock und Stein, Todtenschädel und Todtengebein, in's nächste Dorf, um sich für's erste dort in Bauernkleider zu vermummen, und dann, wenn dem komischen Verkleidungsgebot der spanischen Komödie Genüge geschehen, dem Landhause bei Verona zuzueilen, wo der alte Antonio Castelvine mit seiner Nichte Dorotea Hochzeit und Beilager hält.

Als Schnitter verlarvt, betreten nun Roselo, Julia und Marin das vom Hochzeitsfeste des alten Capulet durchjubelte

1) Ant. Con Dorotea trato casamiento.
2) Pues ¿que purgo de ruibarbo
Fuera mas corriente purgo?
3) Aquí está una calavera . . .
Pero parece de mula.
4) (Caen juntos.)

Landhaus [1]) Tamar, eine dralle Hausdirne, empfängt das mit Sicheln und Strohhut ausstaffirte Feldarbeiter-Kleeblatt und erregt durch ihre Zuthulichkeit gegen Roselo Julia's spanische Eifersucht. [2]) Julia eilt, sich im Oberstübchen zu verstecken, um von oben herab ihrem Vater, dem alten unter ihr in der Tanzstube weilenden Hochzeiter, als Grabgespenst Angst zu machen, und ihn von der Heirath und Entäusserung ihres Erbes abzuschrecken. „Hierdurch" — bemerkt der kundige und geschmackvolle Epitomator des Inhalts unserer Komödie, Herr v. Schack — „hierdurch wird eine wunderliche Scene veranlasst. Julia spricht durch eine Oeffnung des Bodens, und Antonio glaubt eine Geisterstimme zu hören. Julia. Mein Vater! Antonio. Wo bin ich? Ewiger Gott, was für eine Stimme vernehm' ich da? Wenn mein Schrecken mich nicht täuscht, so ist es Julia. Julia. Grausamer Vater, höre mich, wenn Dir noch irgend ein Gefühl von Menschlichkeit übrig bleibt. Antonio. Bist Du's, meine Tochter? O Himmel! Das Blut erstarrt in meinen Adern! Julia. Ich komme aus dem finstern Aufenthalt der Todten, um Dir Deine Härte und Unvernünftigkeit vorzuwerfen. Du, Du hast mir den Tod gegeben. Antonio. Ich? Ewiger Gott!" ... Sie fordert, als Grabgespenst, den Vater auf, ihren Gatten zu achten und zu lieben. „Solltest Du ihn irgend feindselig behandeln, so werde ich Dir keine Ruhe lassen." [3]) Antonio fragt sein in des Dichters Oberstübchen spukendes Tochtergespenst nach dem Namen ihres verwittweten Gatten, der, gleich nachdem sie ihn als Roselo Montese ihrem Vater bezeichnet, von der Castelvine-Sippschaft aus seinem Versteck vorgeführt, dem Familiengericht und der Castelvin'schen Lynch-Justiz überantwortet wird. An-

---

1) — todo el mundo
Anda al reves.

2) Jul. (ap.) Aunque esto burla es, de celos muero.

3) Jul. Y que en paz y amistad quedes
Con el que fué mi marido,
Y que su muerte no intentes;
Que si lo haces, te juro
Que los diás que vivieres
Con el fuego que me abrasa
Cada noche te atormente.

tonio, als Familienoberhaupt, berichtet nun, was er eben, vom Unterstübchen hinauf und vom Oberstübchen durch die Dielenspalte herab, erlebt. Sein Bruder Teobaldo hält das Märchen für eine faule Ausrede, um die Hochzeit mit seiner Tochter Dorotea rückgängig zu machen [1], und legt sich nur zum Ziele, erschreckt von Antonio's Warnung, dass ihm noch in dieser Nacht der Geist seiner Nichte, Julia, erscheinen werde. [2] Als Unterpfand der Versöhnung beider Familien schlägt Antonio und Conde Paris dem Teobaldo die eheliche Verbindung zwischen Roselo und Dorotea vor. Das ginge dem an der Dielenschwelle des Oberstübchens lauschenden Julia-Gespenst denn doch über den Spass und über den Spuk. Nun sagt sie erst recht: „Obgleich das nur ein Spass ist, so sterb' ich doch vor Eifersucht" [3]), und erscheint den beiden auf ihre Kosten versöhnungslustigen Familien, aber als Roselo's leibhaftiges Weib und sein Mann und Weib Ein Leib. Antonio's Segen dazu genügt der Grabesbraut nicht, sie fordert auch noch die Hand von des Vaters auf den Pot gesetzter Braut, die Hand ihres Mühmchens Dorotea, für Roselo's Freund, Anselmo, alias Marcuccio oder Mercutio. Nun meldet sich auch Marin für sein wiederholt stolperndes Mitwirken bei Julia's Auferweckung zu seinem Handgeld, das er aus Celia's Hand, und mit dieser, im Betrage von tausend Ducaten, die ihm Julia zusichert [4], empfängt.

Als Geschmack verbesserndes Gläschen feinen Liqueurs wollen wir rasch auf Lope's Castelvines-Comedia, unseres berühmten Vorgängers Wahrspruch über dieselbe setzen, mit dem wir aber, zu unserer Betrübniss, nur im ersten Satze übereinstimmen können. [5])

---

1) Teob. Sospecho que te arrepientes
Y que esas quimeras finges.

2) Teob. No, no, Antonio, estése allá
Yo lo creo.

3) Aunque esto burla es, de celos muero.

4) Jul. Celia es suya y mil ducados.

5) „Die schwächste Seite dieses Stücks ist offenbar ihr Schluss . . . Die früheren Theile des Lope'schen Drama's enthalten dagegen Scenen, welche in Liebesgluth, in Zartheit und Tiefe des Gefühls mit den entsprechenden der englischen Tragödie wetteifern" . . . Schliessen wir gleich

Nacht muss es seyn, wo Lope de Vega's
Stern von Sevilla
(La Estrella de Sevilla)

strahlt! tragisch finstere Nacht, eine Ausnahmsnacht bekanntlich im Bereiche der spanischen Bühne, wo die Sonne der goldenen Comedia nie untergeht, und, wenn sie untergeht, eine Nacht heraufführt voll sternenflammender Komödiensituationen, und wo die Komödien den Tragikomödien und diese den Tragödien so

die gelehrten Folgebemerkungen des gewiegten Kunstrichters und Literarhistorikers an: „— jedenfalls steht das Schauspiel des Lope beträchtlich höher, als die spätere Dramatisirung derselben Novelle durch Francisco de Rojas.*) Ungleich vorzüglicher als die beiden zuletzt genannten Komödien ist La Quinta de Florencia, gleichfalls aus einer Novelle des Bandello gezogen (s. auch die Histoires tragiques von Belleforest. Tom. 1. Hist. 1. Hist. 12. und Goulart, Histoires admirables T. 1. p. 212), und hier muss man Lope unbedingt den Vorrang vor Beaumont und Fletcher einräumen, die in ihrem 'Maid of the mill' dasselbe Ereigniss dramatisirt haben**) . . . In El Halcon de Federigo stösst man auf die Novelle vom Falken aus dem Decameron (Giorn. 5. Nov. 9), im El remedio en la désdicha auf die mit Recht bewunderte Erzählung von Abindaoraez und Harifa aus der 'Diana' des Montemayor. 'El Guante de Doña Blanca ist auf die nämliche Begebenheit gegründet, wie Schiller's Handschuh, die aber hier an den portugiesischen Hof verlegt ist. In La prueba de los ingenios überrascht uns dieselbe, aus dem Orient in die abendländische Novellistik eingewanderte Fabel, deren Quelle das Heft peiger des Nisam zu seyn scheint, und die durch Gozzi's Turandot so berühmt geworden ist. El Marmol de Felisardo zeigt in der Handlung auffallende Verwandtschaft mit Shakspeare's Wintermärchen***); da letzteres bekanntlich zunächst aus Robert Green's 'Pleasant History of Dorastes and Fawnia' geflossen ist, so muss vermuthet werden, dass in diesem Roman eine uns unbekannte ältere Novelle, aus der auch Lope geschöpft, benutzt sey.“ Gesch. d. Dram. Lit. u. K. in Span. II. S. 337 f.

*) 'Los Bandos de Verona'. — **) Bleiben uns Apollo und die Neun Musen hold und gewogen, nehmen wir eine vergleichende Analyse der beiden Dramen für die Erörterung des Drama's von Fletcher in Aussicht. — ***) Betreffs dieser vergleichenden Analyse müssen wir ebenfalls und schon deshalb auf unsere Besprechung des Shakspeare-Drama's verweisen, da uns bis jetzt Lope's 'El Marmol de Felisardo' unerlangbar geblieben.

ähnlich sehen, wie ein Stern dem andern. Lope's 'Estrella de Sevilla' jedoch leuchtet wirklich an einem tragisch schwarzen, wenn auch künstlich verfinsterten Nachthimmel, wie Rembrandt in seinem Atelier eine künstliche Nacht schuf, und nur durch eine kleine Oeffnung im Schalter die zu einem blitzenden Stern verkleinerte Sonne ihre Strahlen behufs wundersamer Contrastbeleuchtung werfen liess.

Estrella's, der Trauerspielheldin, zärtlicher Bräutigam, Don Sancho Ortiz, wird von dem uns schon als komödienläufiger Katastrophenkönig bekannten Sancho el Bravo [1]) durch Ehrenwort zur Ermordung von Estrella's rechtschaffenem Bruder, seinem besten Freunde, Busto Tabera, wie ein italienischer Bravo, gedungen. Die tragische Sühne dieses nur auf der spanischen Bühne möglichen Fatalitätsmordes, auf Grund eines dem Könige geleisteten Sicarier-, zu deutsch: Meuchelmord-Homagiums, besiegelt eine endgültige Entsagung des Bräutigams: vonseiten Estrella's, indem sie auf den Bräutigam, mit den Worten an König Sancho el Bravo, verzichtleistet. „Señor, meines Bruders Mörder kann mein Gatte nicht seyn, obgleich ich ihn liebe und anbete" [2]) (geht ab). Vonseiten des Bräutigams mit der Erklärung: „Und ich, Herr, fänd' es ungerecht, ihr Gatte seyn zu wollen, trotzdem ich sie liebe" [3]), und schreitet ebenfalls entsagungsstolz davon. Der König staunt dem auseinander gegangenen Liebespaare nach, rufend: „Welche grosse Gewissenhaftigkeit! und sein Ahitophel, Don Arias, der durch schnödes Gutheissen, Liebkosen und Aufstachelung des königlichen Begehrungsgelüstes die Tragödie eingebrockt, nachrufend: „O der grossen Standhaftigkeit!" [4]) Letztgültig spricht König Sancho el Bravo den Vorsatz aus: dass er sie und ihn, Bräutigam und Braut, anderweitig

1) Gesch. d. Dram. VIII. S. 474 f. 485 f.

2) Estr. Señor, no ha de ser mi esposo
Hombre que á mi hermano mata,
Aunque le quiero y le adoro.
(vase.)

3) Y yo Señor, por amarla,
No es justicia que lo sea.

4) Rey. ¡Grande fe! (vase.)
D. Arias. ¡Grande constancia!

zu verheirathen gedenke, nach Verdienst.[1] Wir aber müssen, den berufungslos schlussgültigen tragischen Gesetzen zufolge nachseufzen: Wie bist du so klagwürdig vom tragischen Himmel gefallen, du schöner Morgenstern von Sevilla! — Wie sehr nun aber auch dieses tragische Spiel des Lope an den Grundgebrechen des spanischen Begriffswesens krankt; wie grundfalsch, grundverderbt, verkehrt auch in diesem durch Kunst, Pathos und Situationswirkung einiger Scenen merkwürdigen Drama die Anschauungen des spanischen Dichtergeistes von Schuld, Vergeltung und Rechtfertigung erscheinen mögen, so muss man um so mehr die Bravour der Scenenentwickelung, die hinreissende Gewalt der Affectsprache in den Entscheidungssituationen, um so mehr das zauberkräftige Genie bewundern, das nicht nur aus so anstössigen nationalen Begriffs- und Anschauungsverschrobenheiten bewältigende Wirkungen hervorzulocken versteht; das auch noch, kraft seiner individuellen Trefflichkeit, aus dieser heraus, die Läuterung jener nationalen das Poetischsittliche in der Wurzel gefährdenden Anschauungssünden, wenn nicht vollzieht, doch instinctiv durch die schärfsten Streiflichter auf die königliche Hybris, andeutet. Durch dieses bald im Spiegel der Ironie, bald mittelst strenger Folgeentwickelung veranschaulichte, gegen den Königskitzel und Machtunfug gerichtete Rügebedürfniss vonseiten des Dichtergewissens unterscheiden sich, zu des grossen Poeten unsterblichem Ruhme, Lope's Königsspiele, freilich auch nur ausnahmsweise und instinctiv, von denen der meisten seiner Zeit- und Nationalitätsgenossen, insbesondere von denen des Calderon, der den Königscultus quand même selbst in den Königssünden dogmatisch festhält.

Bei den, aus Anlass von König Sancho's Besuch, zu Sevilla veranstalteten Empfangsfeierlichkeiten erblickt der König einen Frauenkreis von andalusischen Schönheiten, deren Namen und Vorzüge ihm sein Maître de plaisir und Launenkitzler, Don Arias, herzählt, die aber sammt und sonders von der Einen wundervollen Schönheit verdunkelt werden, die, vom Balcon herunter, des Königs Blick allsogleich gefesselt hält, und vor wel-

---

[1] Rey. Casarle pienso y casarla
Como merece.

cher, in bewundernder Anbetung sich tief verneigend, er den Hut zog; die im Finstern wie eine Sonne strahlte, wie eine Morgenröthe in finsterer Nacht glänzte [1]) — und was der maurisch-andalusischen Parenthyrsen solcher Frauenvergötterungsgleichnisse mehr sind. „Dieses Mirakel von Schönheit", bescheidet Don Arias den König, „nennt man den Stern von Sevilla." Nun ermangelt König Sancho natürlich nicht, mit den markt- und bühnenläufigen Vergleichungen von Sonne, Mond und Sterne zu spielen, ein Gegenstrich zum Sprichwort: Dass Bettler mit den Kupferdreiern im Sacke klappern. Lope zeigt, hier und anderer Orten, dass auch ein Krösus sich an solchem Geklimper ergötzen kann. Das Klimpern tönt in den Missklang aus: Don Arias möchte es so einrichten, dass ihm, dem König, für nächste Nacht der 'Stern von Sevilla' aufgehe, der „Epicikel", der mit Feuer seine Seele entflammt [2]); und dass ihm sein Leibastrolog, Don Arias, der ihm das Fernrohr stellt und richtet, Estrella's Bruder zuschicke, den Hüter des schönen Sterns, um auf des Astrologen Rath, dessen mühseliges Sternhüteramt gegen ein Hof- und Staatsamt umzutauschen, das einen Ordenstern einbringt. In einer nächsten Scene avancirt schon Estrella's Bruder, Busto Tabera, von dem schlichten Tabera zum General von Orchidona, und von einem blossen Schwesterkammerwächter zu des Königs Leib- und Kammerdiener [3]), mit dem feierlichen Versprechen, — um das Haar, das der Bruder in diesem Meer von königlicher Gnade aus dem Steg-

---

1) ¿Quien es la que en un balcon
Yo con atencion miré,
Y la gorra le quite
Con alguna suspension? .
Una que, de negro, hacia
Fuerte competencia al sol
Y al horizonte español
Entre ébano amanecia . . .

2) Epicicle que me abrasa
Con fuego que el alma siente

3) Y en mi camara y palacio
Quiero que asistais despacio
— — — — —
Desde hoy asistidme vos
En mi camara y palacio.

reife findet, wegzufischen — mit dem feierlichen Versprechen, der Schwester einen Mann verschaffen zu wollen, der eines solchen Sternes würdig.[1]) Der Bruder entfernt sich mit Kopfschütteln über dieses Sturzbad von Gunstbezeigungen und Ehrenämtern, die ihm Unehrenämtern auf's Haar zu gleichen scheinen.[2]) Busto Tabera, nach Hause zurückgekehrt, schüttelt noch das Sturzbad vom Leibe, so heftiglich, dass die von des Königs unerklärlicher Gnaden-Douche über den Bruder ausgesprühten Wassertropfen dem bei seiner Schwester Estrella eben anwesenden Bräutigam, Don Sancho Ortiz, in's Gesicht fliegen, wo sie, vor Schreck über Busto's Meldung vom Sturzbad, zu Eiskörnern erstarrt, hängen bleiben. Sollte der Leser über diese Hyperbel den Kopf schütteln, so mag sie des Ortiz Liebessprache in der voraufgegangenen Scene mit Estrella entschuldigen, die ein andalusischer Parenthyrsus eröffnet vom haarsträubendsten Gongorismus: „Du, mein göttlicher Engel! Wann werde ich Dein Gatte seyn, vermöge dieses Amtes (des Ehestandes) die Beängstigungen von Dir nehmend, die ich Dir bereite? Wann wirst Du den weissen Thau, den meine beiden Augen vergiessen, Sonne, die Du blendend aufgehst in korallenen Muscheln, woraus Amor die rothen Lippen geformt, mit friedseligen Beruhigungen in Perlen umwandeln, die unsere Seelen einfassen?“[3]) Erstarrt der Ehestand des Bräutigams Thränen in seeleneinfassende Perlen,

---

1) Yo la casaré, en mi nombre,
Con hombre que la merezca.

2) Mas parece sobornarme,
Honor, que favorecerme.

3) Don Sancho.
Divino angel mio
¿Cuando seré tu dueño,
Sacando desto empeño
Las ansias que te envío?
¿Cuando el blanco rocio
Que vierten mis dos ojos,
Sol que alumbrando sales
En conchas de corales,
De que ha formado amor los labios rojos,
Con apacibles calmas
Perlas harás que engasten nuestras almas?

so folgt aus dieser poetisch-gongorischen Hyperbel die kritische als Corollarium von selbst, welche die Thränen desselbigen Bräutigams vor Schreck zu Eiskörnern gefrieren lässt.

Nun wirft sich von selbst die Frage auf: Warum verschwieg Estrella's Bruder dem Könige ihr Verhältniss zu Sancho Ortiz de las Roelas? Dass ihr Herz vergeben, dass sie bereits verlobt ist? Der Grund konnte eben nur der Schrecken seyn, der von der Majestät eines absoluten Königs ausgeht, zumal eines Königs, der zugleich ein 'Bravo' ist, dessen blosser Anblick schon wie der Katze Blick auf den Vogel, der Schlange Blick auf den Schmetterling, oder gar des Basilisken Blick auf alles Lebendige, beängstigend, lähmend, tödtlich wirkt! Gesteht es nicht Busto selbst auf Ortiz' Frage, warum er dem Könige verheimlicht, dass Estrella schon versprochen ist? Busto entschuldigt dies mit der Verwirrung, Ueberraschung [1]) — Euphonismen für Schreckwirkungen, ausströmend von einem König-Bravo. Dem unglückseligen Ortiz bleibt selbst nun nichts übrig, nachdem Busto mit der Bemerkung davon geeilt, „Sancho Ortiz, der König ist der König, da gilt es, sich in Geduld fassen" — nichts weiter übrig, als seine Verzweiflung in die monologische Majestätsbeleidigung zu verbeissen: „Tyrann! der da herkommt, die Wonne meiner süssen Vermählung zu zerstören! . . . Mit vollem Recht verdienst Du den Zunamen „Sancho el Bravo"!" [2])

---

1) Don Sancho.
Mas no cumples con la ley
De amistad, porque debias
Decirle al Rey que ya estaba
Casada tu hermana.
Busto. Andaba
Entre tantas demasias
Turbado mi entendimiento,
Que lugar no me dió alli
A decirlo.

2) Busto. Sancho Ortiz, el Rey es rey:
Callar, y tener paciencia.
(Vase.)
D. Sancho. — — — — — —
Tirano, que veniste
A perturbar mi triste casamiento

Der Rey Bravo — die Kehrseite der Ehrenmedaille zum 'Rey Justiciero', wo beide Königsmachtbefugnisse in Sancho's el Bravo Enkel, König Don Pedro I. von Castilien, vermengt und verquickt — unser König Sancho el Bravo schleicht scheu, wie der Dieb in der Nacht, als regelrechter Frauenehrenräuber, in Begleitung seines die Beute ihm in den Rachen jagenden Schakals, Don Arias, um Busto Tabera's Haus, verhüllt in seinen Mantel, das gewandliche Familienstück zu Lucian's, des Helden in Hamlet's Königskomödie, und zu des Sextus Tarquinius Mantel. Dem ihn empfangenden und vor Freude ob der Ehre des nächtlichen Königsbesuches ganz betäubten Busto [1]) macht König Bravo weiss, dass er auf seinem nächtlichen Spaziergang durch Sevilla zufällig an Busto's Haus vorbeigekommen und dasselbe, das ihm als so vorzüglich sey gerühmt worden, in Augenschein habe nehmen wollen. [2]) Busto geräth vor Entzücken aus dem Häuschen und bei der Gelegenheit auch aus dem Hause, zugleich mit dem Glanz in seiner Hütte, den er aus selbiger herauscomplimentirt mit dem Bedeuten, der Glanz möchte den des Ehrenspiegels seiner Schwester trüben [3]); und complimentirt den König bis in dessen Palast hinein mit den denkbar unterthänigsten Bücklingen durch die stockfinstere Nacht. Unterdessen hat der Schakal Estrella's Kammerzofe, die Mohrin Matilde, durch

---

Bien de don Sancho el Bravo
Mereces el renombre . . .
1) Busto. ¡Tal merced, tanto favor!
¿Es mi casa vuestra alteza?
2) Por Sevilla así embozado
Salí, con gusto de verla,
Y me dijeron, pasando,
Que eran vuestras casas estas
Y quise verlas; que dicen
Que son en extremo buenas.
3) Dirán . . .
Que venistes á mi casa
Por ver á mi hermana; y puesta
En buena opinion su fama
Está á pique de perderla;
Que el honor es cristal puro,
Que con un soplo se quiebra.

Gold und ein vom König schriftlich ihr auszustellendes Freilassungsversprechen, für dessen Absichten gewonnen. Die Mohrin erklärt sich selber frei und frank als einen um Gold und Freiheit zum Begehen der grössten Missethat äusserst leicht entbrennbaren und feuerfänglichen Zunder.[1] Mit diesem Erfolge bei der Zofe tröstet sich der königliche Kammerherr vom goldenen Afterschlüssel oder Dieterich zu heimlich aufzuschliessenden Frauenkammern — tröstet er sich für den von Estrella so eben erhaltenen Bescheid auf den Antrag, wenn sie dem Willen des Königs sich füge, würde sie Seine Majestät aus einem blossen Stern von Sevilla zu einer „Sonne von Sevilla" machen voll goldener Berge, die Städte, Villen und den Mann im Monde ungerechnet, den König Bravo der Sonne von Sevilla zum Gemahl vorbehalte.[2] Wie lautet nun Estrella's Bescheid? Sie dreht dem kammerherrlichen Rückenschlüssel den Rücken und entfernt sich mit dem Bescheide: „Solchen unverschämten (leichtfertigen) Anträgen giebt mein Rücken (meine Schulter) die Antwort."[3]

Nun hat er's! Bruder Busto nämlich. Und was hat er? Den goldenen Kammerherrnschlüssel[4], den ihm, dem funkelnagelneuen Kammerherrn, ein Hofherr im Namen des Königs überreicht. Busto ist im siebenten Himmel, den der Kammerherrnschlüssel oder goldene Afterdieterich ihm eben nur erschlossen; besorgt aber um so mehr einen Sturz von der Himmelshöhe

1) Mat. Por la libertad y el oro
No habrá maldad, que no emprenda . .
Pues yo le pondré en la mesma
Cama de Estrella esta noche.

2) Que si la admitas y premias
Serás de Sevilla el sol,
Si has sido hasta aqui la estrella.
Daráte villas, ciudades
De quien serás ricohembra,
Y daráte a un rico hombre
Por esposo . . .

3) A tan livianos recados
Dá mi espalda la respuesta.
(Vase.)

4) la llave y camara.

auf die platte Erde sammt Dieterich und Zubehör. [1]) Der goldene Zopf aber hängt ihm hinten, und Busto lässt ihn dort auch ruhig hängen. Don Arias, der Oberkämmerer mit dem passepartout-Schlüssel am Kreuz, heisst nun die Andern sich entfernen, da der König Wichtiges zu schreiben habe. Betreffs welchen Staatsgeschäftes? Sein „Yo el Rey" nämlich unter den von Don Arias geschriebenen Schein, welcher der Mohrin Matilde Haufen Goldes und Freigeben für des Königs Einlassung in Estrella's Schlafkammer verheisst mittelst ihres Bruders Kammerherrennachschlüssel. König Bravo, schon ganz auf diesen Schlüssel gestimmt, freut sich königlich über das gute Geschäft, das er mit der Mohrin gemacht, die ihm „die Sonne des Himmels in dem Stern von Sevilla verkauft" [2]), und schliesst gleich mit besagtem Schlüssel den ersten Act hinter sich zu.

„Ein göttlich Ding doch, König seyn!" [3]) ruft schon Eingangs des zweiten Acts König Bravo, entzückt ob der Wirkung seines Schenkungsbriefes auf die Mohrin Matilda, die ihm dafür sogleich Thür und Thor zu ihrer Gebieterin, dem Stern von Sevilla öffnet — Teufels-Busto, der wiederum der Majestät von Castilien den Nachtspass verderben muss! Die Mohrin läuft davon, König Bravo zieht den Mantel bis über die Augen. „Hand an's Schwert!" — brüllt Busto die Vermummten an — „oder, so wahr Gott, ich bring' Euch um!" [4]) Zwischen Borke und Rinde, muss der Vermummte Bravo gut oder übel den Degen ziehen, nicht ohne sich dess zu brüsten, und prahlend, dass er ein Königswerk vollziehe. „Stirb, Wicht, mir giebt der Name König Kampfesmuth und er wird Dich tödten." [5]) Busto: „Mein Kö-

---

1) Puerta me hace de su cielo;
Aunque me amenaza el suelo
Viendome tan levantado.

2) Que me vende el sol del cielo
En la Estrella de Sevilla.

3) Divina cosa es reinar.

4) Meted mano, ó, ¡vive Dios,
Que os mate!

5) Porque te admire y te asombre
En las obras lo seré (rey)
Muere, villano; que aquí

nigstitel ist allein die Ehre“ [1]) und thut Bescheid mit seiner Klinge, und dem Kammerherrnschlüssel auf der Hinterbacke. Marktläufiger Zweikampf, unausbleibliche Diener mit Fackeln. König Bravo zieht den Mantel zum Degenspiel über die Ohren, und mit diesen vor den Fackeln auf und davon. Beim Licht dieser Fackeln besehen — was ist Königs- und Majestätswidriger: solcher Zweikampf, oder der Anlass dazu: das Werk der Finsterniss als unterbrochenes Frauenschändungsopferfest? Die Königsschmach fühlt der grosse Dichter und deutet mit Fingern darauf — eine nackte Duellklinge deckt aber gleich, auch in seinen Augen, alle Blössen zu und die anstössigsten, schimpflichsten Majestätsskandale. Hand an's Herz, statt an den Degenknopf! Haftet an diesem orthodoxen Begriff von der unbedingten Sühnkraft des Duellmuthes nicht ein Rostfleck von unüberwindlicher Furcht vor Feigheitsvorwurf, folglich ein Feigheitsrostfleck? — Busto glaubt der hyperbolischen Versicherung der Mohrin Matilda, dass sie Estrella, als Stern von Sevilla, mit ihren Strahlen versengt haben würde, wenn sie die leiseste Ahnung von dem Handel gehabt hätte. „Klar wie der Tag“ — versetzt Busto — „denn könnte sie ihr Licht verdunkeln, wäre sie nicht der Stern, der sie ist“ [2] Heisst das nicht den armen Stern von Sevilla zu Tode hetzen, oder doch zur verstiebenden Sternschnuppe schneuzen? Busto macht die Mohrin Matilda ganz und gar zur Hyperbel, indem er sie auf der äussersten Dachzinne baumeln lässt, dem Cabinetsfenster des Königs schrägüber und diesem vor den Augen. Welche auf die Dachgiebel-Spitze getriebene Hyperbel! Vorerst geht aber noch ein gewichtiger Auftritt über die Bühne. Der

---

1) Aliento el nombre me da
De rey, y el te matará.
Solo mi honor cina en mi.
(riñca.)

2) Mat. Pienso que ella
En sus rayos á abrasar
Me viniera si entendiera
Mi concierto (con el rey).
Busto. Cosa es clara;
Porque si acaso enturbiara
La luz, estrella no fuera.

Auftritt nämlich, bei des Königs nächtlicher Rückkehr in sein Schloss, auf der Strasse, mit Don Arias, der keine Sühne für Busto's tapfere Abwehr der schimpflichen seinem Hause vom Könige zugedachten Entehrung kennt, als Busto's Kopf. Die gerechteste Strafe, die von der aufgehenden Sonne beschienen werden könne, massen im ganzen Umkreis des spanischen Gebietes es keine anderen Gesetze gebe, als des Königs bon plaisir. [1]) Als Lope diese Tragödie schrieb, war der „orbe español" der „orbis terrae", ging die Sonne im Umkreis des spanischen Gebietes gar nicht unter und beschien sie die glorreichen Tage König Felipe's II. el Bravo, der mit seinem Don Arias, dem Antonio Perez ein ähnliches Geheimgespräch gehalten haben mochte, als Escovedo's Meuchelmord zwischen Felipe el Bravo und seinem Geheimsecretär Antonio Perez verhandelt wurde, wie Mr. Eugène Barret's scharfe Uebersetzer-Spürnase wittert. [2]) Die Witterung dürfte sogar auf der richtigen Fährte schnoppern, dass Lope bei diesem Auftritt an jenen Felipe-Perez-Handel, betreffend Escovedo's Kopf, gedacht haben konnte. In Augenblicken, wo bei Lope der Dichter mit dem Spanier durchging, hatte der grosse asturische Poet solchte lichte Intervalle, wie kein anderer Spanier. Und dass diese Auftritte, dass der 'Stern von Sevilla' in solchen Augenblicken gedichtet worden, — unsere Witterung auf eigene Spürnase — giebt dieser Tragödie ihren Hauptreiz und Werth in unsern Augen und den lieblichsten Wohlgeruch unserer Nase. König Bravo scheut zurück vor einer öffentlichen Hinrichtung des Busto. „Ei, Sire, so lasst ihn heimlich bei Seite schaffen." [3]) Wörtlich, wie Antonio Perez, seinem Geheimsecretäramte gemäss, dem Rey-Bravo II., bezüglich des Escovedo, gerathen. „Doch welcher Geheimmörder besorgt uns das Geschäft?" fragt König Sancho. „Der tapferste aller Ritter" — ist Arias flink zur

---

1) Pague con muerte el disgusto;
Degüellale, vea el sol
Naciendo el castigo justo,
Pues en el orbe español
No hay mas leyes que tu gusto.

2) Oeuvres dram. de Lope de Vega Trad. de Eug. Barret 1. p. 29. n. 1.

3) Pues, hazle Señor, matar
En secreto.

Hand — „ein Soldat sondergleichen, der den Mohren auf dem stolzen Obelisken von Gibraltar mehr als einmal hat zittern machen, kurz: Sancho Ortiz de las Roelas, genannt der 'Cid von Andalusien'.[1]) Was? ein Graf Appiani und ein Angelo in Einer Person? Ein solches zweischlächtige Monstrum von Naturspiel ist eben nur im Lande der durchgängigen Zwieschlächtigkeit zuhause, und darauf rechnet eben mit Zuversicht der spanische Marinelli. Seht, seht! Was schwebt und baumelt dort auf der Zinne des Alcazar im Wind? Ha, neuer Schimpf, der Majestät angethan! Die Mohrin ist's, die dort am Seile hampelt, mit des Königs Schenkungs- und Freibrief in der Hand. Namenloses Majestätsverbrechen! Tabera hat gelebt![2])

Der andalusische Zwitter, ein Cid und Meuchelmörder, nebenbei Estrella's Bräutigam, dreiköpfig wie der spanische Urbravo-König, Geryon, Sancho Ortiz wartet schon draussen im Vorsaal, während mittlerweile sein Namensvetter, König Sancho el Bravo sich nach zwei Seiten hin den Rücken gedeckt, mit zwei versiegelten Handschreiben, deren eines den an Busto zu vollziehenden Meuchelmordbefehl enthält; das andere die vom König abgegebene Erklärung, dass er, der König, den Auftrag zur Ermordung ertheilt, wodurch der Vollstrecher vor jeder Verantwortlichkeit gesichert und schuldfrei bleibt.[3]) Nur ein Nachfolger des spanischen Urkönig-Bravo mit drei Köpfen konnte auf dieses doppelköpfige Auskunftsmittel in Form von zwei versiegelten parallelspanischen Briefen verfallen. Die nun folgende Scene zwischen König Sancho el Bravo und dem von ihm zur Ermordung des Busto Tabera, zu dessen 'Bravo' gedungenen Don Sancho Ortiz ist so spanisch-geryonisch wie möglich.

---

1) D. Arias. Pues yo darte un hombre quiero
Valeroso y gran soldado
Como insigne caballero . . .
Rey. Su nombre ¿como es?
D. Arias. Sancho Ortiz de la Roelas
Y el Cid andaluz después.

2) D. Arias. Asi se pierde el respeto!
Tabera no ha de quedar.

3) — de aquesta suerte
El quedará desculpado.

Man denke sich eine Meduse mit zwei Köpfen: so doppelt versteinernd wirkt die nach kurzem Pourparler mit Sancho Ortiz vom Könige hingeworfene Erklärung: dass der heimlich von Ortiz zu Tödtende eines Majestätsverbrechens sich schuldig gemacht. „Verdient derjenige“ — fragt König Sancho den ob heimlicher Ermordung einiges Bedenken hegenden Sancho Ortiz — „verdient, der ein crimen laesae begangen, den Tod?“ „Den Feuertod“, bekräftigt Ortiz. „Nun denn“, fährt König Sancho fort: „unser Mann hat an mir ein crimen laesae begangen!“ „Dann“ — übereifert Sancho Ortiz den König — „dann fordere ich seinen Tod, und wär's mein Bruder, er stirbt von meiner Hand!“ [1]) Meuchelmordsteif gorgonisirt von dem Medusenhaupt ‘crimen laesae’, bestände dieses crimen laesae majestatis auch nur in einer von Ehre und Pflicht gebotenen Abwehr eines von der Majestät selbst intentionirten Majestätsverbrechens gegen Gott und Menschheit und Königspflicht. „Hand und Wort! Auf Caballero-Parole. Topp! und eingeschlagen!“ „Mit dem Handschlag Seel' und Seligkeit und Treue verpfändet!“ [2]) Doch behält' sich die Caballero-Parole den Zweikampf vor, den doppelseitigen Meuchelmord von vorn statt hinterrücks. Der König lässt es sich gefallen, obgleich dem Rey neto der Meuchelmord neto, der Meuchelmord tout pur, weil sicherer, entschieden lieber wäre. [3]) Das vom König ihm zugestellte, den Mörder schuldfrei und verantwortungslos erklärende Papier zerreisst Ortiz, als das unbedingte Vertrauen in des Königs Wort

1) Rey. ?Merece el que ha cometido
Crimen laesae muerte?
D. Sancho. En fuego.
Rey. ¿Y si crimen laesae ha sido
El deste? . . .
D. Sancho. Que muere luego,
Avoces,; Señor, os pido;
Y si es así, la daré,
Señor á mi mismo hermano.

2) Rey. Dadme esa palabra y mano.
D. Sancho. Y in ella el alma y la fé.

3) Rey. Hallandole descuidado
Puedes matarle.

beeinträchtigend, was schier an ein crimen laesae streifen möchte.[1]) Als einzige Belohnung erbittet sich Ortiz die Hand des Weibes, das er liebt. Und wär's die Hand der vornehmsten Dame in Sevilla, König Sancho sagt sie seinem Bravo zu.[2] Ein scenischer Lichteinfall von schlagendster Wirkung! Welchen Abgrund von raffinirt barbarischen Vorurtheilen, verkehrten Pflicht- und Ehrbegriffen, und tiefer Sittenverwilderung erhellt aber auch dieser scenische Lichteffect, dieses, vom dramatischen Genie über eine solche Situation geworfene Schlaglicht! Zuletzt übergiebt ihm der König das zweite versiegelte Papier, das den Namen des zu Ermordenden enthält, und empfiehlt „schnelle Arbeit und Schweigen"[3]), wie das Geschäft es mit sich bringt, zumal unter medusenhafter Wirkung des crimen laesae. Wenn nur, Gott besser's! der Dichter nicht auch uns den verzaubernden Schild seines Genie's, wie Aristo's Magier, Atlante, im Hochfluge zuschwenkte, versteinernd in Bewunderung unser Urtheil! In Bewunderung über die erfinderischen Würfe, die Schlag auf Schlag die Situation des unseligen Ortiz auf die Spitze ihrer Katastrophe treiben; ihn in ein tragisches Schicksal verstricken, hineinstürmen vielmehr, dessen dramatischer Knoten sich aus den Vipernhaarflechten der Meduse schlingt und zu diesen sich entknäult. Nicht das versiegelte Blatt lässt nun Lope, nach der Scene mit dem König, seinen Ortiz öffnen, um den Namen zu lesen: Das Briefchen liest der Unglückliche, das ihm sein Diener Clarindo so eben von Estrella überbrachte, worin die wonnevolle Braut dem beseligt unglückseligen Bräutigam ihres Bruders Wunsch mittheilt, dass die Vermählung unverzüglich stattfinde. Und hierauf erst lässt ihn Lope das Papier aufbrechen, woraus ihn desselben Bruders Namen medusisch anstarrt, als desjenigen, den zu tödten er sich dem Könige durch narkotisirenden Handschlag und petrificirendes Ehrenwort verpflichtet und verschworen. Der Erstarrungs-

1) D. Sancho. Que en parte desacredita
Vuestra palabra el papel.

2) Aunque sea
Ricafembra de Castilla
Os la concedo.

3) — obrad y callemos.

oder Versteinerungskampf zwischen Thun und Lassen, Pflicht- und Ehrgebot, ist gorgonisch krampfhaft; gorgonisch in der zweiten Potenz; denn die Medusenwirkung ist plötzlich, während Don Sancho's Seele sich in Agonien von Antagonismen herumkrümmt und windet und bäumt, und peinvoll ringelt, als schüttele sich seine Seele, sein Gewissen zu den Schlangen des Medusenhauptes auseinander, die gegenseitig die Schreckversteinerung durch das Schmiegen, Uebereinanderschlingen und Ringeln und Durcheinanderwickeln, Wälzen, Verschränken und Zusammenknoten, gerade an sich selbst vollzögen, bis der kampf- und krampfvolle Widerstreit letztgültig in das Ehrenpflichtgebot erstarrt, des Königs Auftrag zu erfüllen. „Busto sterbe, Busto sterbe!" — zu Stein erstarrt, und der Ehrenpflichtenkampf alle Viere von sich streckt.[1])

---

1) Don Sancho.

Buscar á Busto quiero,
Que entre deseos y esperanzas muero.

Wirft ab und zu einen Blick in das gorgonische Blatt, das ihm das Leben selbst als ein durcheinandergeworfenes Spiel Karten vor die Sinne wirrt, und als ein Glückswechsel-Kartenspiel:

Todo esta vida es jugar
Una carteta imperfeta,
Mal barajada, y sujeta
A desdichas y pesares . . .
Pintada la suerte ví;
Mas luego se despintó,
Y el naipe se barajó,
Para darme muerte á mí.

So pointirt er denn auf Busto's Tod und Leben rouge et noir:

Viva Busto, viva Busto!

Pointirt bald auf seine Ehre, bald auf seine Liebe:

— Mas no puedo con mi honor
Cumplir, si a mi amor acudo.

Wieder ein Blick auf's Blatt. Gesetz und Königsbefehl: Sancho Ortiz klemmt nun zwischen diese beiden, wie jene pontischen parallelen Felsen-Scheeren, zueinander und auseinander prallenden Schicksals-Contrastmächte, sein von beiden Widerstössen zerquetschtes, und in zwei Stücke zerrissenes Gewissen: „Doch giebt es kein Gesetz, das zu solcher That verpflichte" . . . Doch ja, es giebt ein solches Gesetz, des Königs Wille, selbst der ungerechte. Drum geschehe Gottes in des Königs Willen! Mag's dieser vor Gott verantworten. Dem Könige zu Willen seyn, ist unter allen Umständen recht. Busto sterbe, Busto sterbe, da es doch

Busto kommt — welche Situation! Wie Donnerschlag auf Blitzes-Leuchten, ehe man sagen kann es hat geblitzt! Und doch, nach den Kunstwirkungen ächter Tragik gewürdigt, Blendwerk, Spiegelfechterei der Hölle. Die Quellen, die Wurzeln dieser Situationsmotivirung sind vergiftet, die sittlichen Grundbegriffe verwirrt, paralysirt; die Stimmen des tragischen Gewissens mit Thronpolstern und Huldigungskissen erstickt. Es sind pure Situationskatastrophen aus falschen, vom poetischen wie ethischen Gesichtspunkt gleich verwerflichen Grundmotiven entsprungen, situationstaschenspielerisch, wie der Harlekin aus der Pastete, hervorgesprungen; weil aus hohlen inhaltleeren, conventionellen, im Principe nichtigen Motiven gauklerisch vorgespiegelt, nur improvisatorisch entsprungen, nicht aus der Tiefe wahrhaft dramatischer Psychologie, nicht aus der ewigen, allzeit gültigen, allein poetisch wirksamen, und kathartischen Pflicht- und Gewissensgesetze entwickelt.

Busto Tabera kommt als Hochzeitbitter, den Bräutigam und Schwager nämlich, Don Sancho Ortiz, zur Vermählung mit seiner Schwester, Estrella, einzuladen, mit der er bereits durch schriftliches Ehegelöbniss verbunden sey.[1] Don Ortiz, in seiner Betäubungsstarre, wirft ihm die Zurücknahme seines Ehegelübdes als Fehdehandschuh vor die Füsse. Zweikampf. Busto fällt, den Todesstoss giebt ihm Don Sancho mit dem Aparte: Verzeih mir, Liebe, des Königs Unbill hat mir die Besinnung

---

keinen giebt, der da spräche: Busto lebe, Busto lebe! Damit ist die Versteinerung von Sancho Ortiz' Gewissen vollbracht, wie die des Ruthenbündels, worauf Perseus zufällig das Gorgohaupt gelegt hatte:

Pues ¿que debo obedecer?
La ley que fuere primero.
Mas no hay ley que a questo obligue.
Mas sí hay; que anunque injusto el Rey
A él despues Dios le castigue . . .
Que anunque me cueste desgusto
Acúdir al Rey es justo:
Busto muera, Busto muera.

[1] Ya por escritura estais
Casado con doña Estrella

geraubt, und Widerstand war unmöglich.[1]) Don Sancho's Verhalten bei Busto's Leiche ist wieder ein tragisch-dramatischer Lichtblick des Genies. Seine Besinnung, sagt er, ist zurückgekehrt, „tödte mich!" fleht er aus jammernder Seele dem sterbenden Freund. „Stoss' mir Deinen Degen in die Brust!"[2]) Die Besinnung zurückgekehrt — darf ein blinder Glaube an ein conventionelles Ehrendogma in der Tragödie die Wirkung der tragischen Leidenschaft usurpiren? Zumal wo dieses Dogma so formell eingreift wie hier; wo keine Ehrenkränkung ihres Rächers obwaltet, nein, eine Ehrenrache aus zweiter Hand auf Königswort und noch obenein mit dem Verdacht vonseiten Don Sancho's, der König könne die Ermordung des Bruders befehlen, weil er unlautere Absichten auf die Schwester hege.[3]) Konnte ein aus tragisch-psychologischen Widersprüchen so verfitztes, und doch zugleich durch seine scenisch-improvisirten, aber bewältigenden Situationswirkungen so ergiebiges Motiv einem andern dramatischen Genie, als dem eines Spaniers, entspringen? Und noch mehr des Wunders! Dieses spanische Gehirn streift an die Ahnung dieses Widerspruchs, aber so, dass es die Ahnung gleichsam nur wie im Traume stammelt. „Eine grausame Strenge" — ruft der von zwei Grossalcalden am Selbstmord verhinderte

---

1) Don Sancho (Ap.).

Perdone amor; que el exceso*)
Del Rey me ha quitado el seso
Y es el resistirme en vano.

2) Don Sancho.

Mas aquí, hermano te pido
Que ja que cobre el sentido
Que tu mi mates á mí.

3) ¿Si le mata por Estrella
El Rey, que servilla trata? . . .

ventilirt Sancho u. a. in dem beregten Monolog vor dem Zweikampf.

*) Selbst wenn 'Exceso' die dem Könige zugefügte Unbill bedeuten soll, ist Don Sancho's Besinnungs- und Willenslosigkeit für eine tragische Entscheidung so unzurechnungsfähig, dass diese den Charakter einer blinden Fatalität annimmt, um so gewisser, da Ortiz blindhin, auf das blosse Wort des Königs, an das crimen laesae glaubt.

Don Sancho — „dass ein verpflichtetes Wort und ein geläutertes Ehrgefühl über die Menschen so Unseliges verhängt!“[1]) Zu retten wäre dieses, vom poetischen, sittlichen und menschlichen Gesichtspunkt aus, sectirische Dogma des spanischen Königs- und Ehrenpflichtbegriffes, zu retten für die dramatische Kunst wäre dasselbe nur, wenn es aus der Intention und dem philosophisch poetischen Kunstbewusstseyn des Dichters heraus, wenn das unmenschlich-unpoetische Pflicht- und Ehrenprincip selber zu tragischer Läuterung käme; wenn der „fiero rigor“ sich wahrhaft und wirklich zum ‘crisolado honor’, vermöge der dramatisch-tragischen Processe, klären und reinigen würde. Vollzieht nun dieses für die tragische Kunst so unheilvolle Dogma in irgend einem spanischen Drama eine derartige Sühne an ihm selber? In keiner einzigen, und auch in dieser Stern-Tragödie des Lope nicht, wo die Vollziehung dem Dichtergewissen doch so nahe lag! Im Gegentheil, es duselt so unerweckbar darüber wieder ein, das Dichtergewissen, dass es aus seiner Seele heraus den Sancho Ortiz das „grausame“ Dogma, „fiero rigor“ als das reinste, heiligste, unverletzbare, als den an sich schon „geläuterten Ehrbegriff“ preisen und bekennen lässt. Sancho Ortiz wird auf Geheiss des hinzugetretenen Don Arias — auch dies wieder trotz alledem ein ecce signum des dramatischen, auf sittliche Einwirkungen abzielenden Dichtergeistes — von den Alcalden verhaftet. Vor der Fortführung theilt Don Sancho mit dem Alcalden Don Pedro de Guzman noch eine Vielliebchen-Mandel, die zwei parallele Motivkerne einschliesst: „Wenn ich meinem Herzen Gewalt anthue, so geschieht es, weil ich das Gesetz achte. Dies, Señor, heisst König seyn und das, Señor, es nicht seyn. Das will verstanden und nicht verstanden seyn, da ich es verschweige“ . . .[2]) Und duselt

---

1) Un fiero rigor,
Que tanto en hombres labra
Una cumplida palabra
Y un acrisolado honor.

2) Yo si atrupello
Mi gusto, guardo la ley,
Esto Señor es ser rey
Y esto, Señor, es no serlo.

doch wiederum über der Knackmandel ein, betreffs welcher Sancho Ortiz den Alcalden an einen „Anderen verweist, der sie aufknacken soll.“ Das Warum er Busto umgebracht, mag dem Alcalden ein Anderer (der König nämlich) erklären. [1] Auf das Warum, das porqué, das Thatmotiv, kommt eben im Drama gar vieles an. Im spanischen Drama wird aber gerade dieses porqué offenbar, wenn die Todten, die es auf dem Gewissen hat, auferstehen.

Die Braut, Estrella, finden wir bei der Hochzeitstoilette, die ihre Kammerjungfer Teodora beschicken hilft. Congeniale Situation mit ähnlichen bei Shakspeare. In dieser stillen, putzbräutlichen Herzensfreude bricht unversehens der volle tragische Schrecken ein: Die zwei Alcalden führen der Braut die Leiche des Bruders zu. Diese Bühnenwunder kommen Lope's dramatischem Genie, die haarsträubenden Begriffe von den tragisch-dramatischen Ideen und sittlich göttlichen Entscheidungsmächten dem Spanier Lope in Rechnung. Zeugniss von seinem trefflichen Verständniss der tragischen Ironie legt in dieser Schlussscene des zweiten Acts des Alcalden, Don Pedro, der Braut zur Beruhigung gespendeter Trostzuspruch ab, dass der Mörder ihres Bruders, Sancho Ortiz de las Roelas, dingfest gemacht worden und sich in sicherem Verhaft befinde. Der unglückselige Stern von Sevilla jammert über sich selbst als ihren eignen Unglücksstern [2], Brautputz und Haare sich vom Kopfe reissend. Und nochmals als Schlusspunkt des Actes: „Das, Teodora, war mein Stern.“ [3] Ob denn auch unter den Goldfischen im Himmelsteiche, den Sternen, ein Rey el Bravo als Hecht hausen mag, wie unter den Sternen von Sevilla? Und ob es wohl auch dort Sancho's Ortiz de Roelas giebt, die mit ihrem Herzensstern den Hecht noch obendrein füttern, blos weil er ein Hecht ist? Ersteres mag vielleicht ein Weltgesetz seyn, aber Letzteres? Yo lo

---

1) Entendello y no entendello
Importa, pues yo lo callo.
Otro confiese el porqué.

2) ¡Desdichada
Ha sido la estrella mia!

3) Esta ha sido, Teodora, estrella mia.

maté. „Ich hab' ihm den Garaus gespielt" — warum sollte dies nicht auch, inbezug auf den Hecht, Weltgesetz seyn können?

König-Bravo nimmt ein seltsames Gebahren an der Schwelle des dritten Actes an. Er lässt durch den Alcalden den verhafteten Sancho auffordern, den Anlass und den wahren Grund von Busto's Ermordung frei und offen anzugeben, wenn er noch morgen früh seinen Kopf will auf den Schultern tragen. Sagen soll Sancho, wer ihn zu dem Morde beredet habe; bekennen, und wenn er es selbst wäre, der König.[1] Estrella wird gemeldet. Sie fordert, wie Cid's Ximene, Gerechtigkeit vom König und Auslieferung des Mörders.[2] Der König hilft sich mit erklecklichen Gongorismen aus der Verlegenheit: Der Stern von Sevilla möchte doch ihren Thränen Einhalt thun, damit sie ihm nicht den Palast verbrenne, denn die Thränen der Sonne sind die Sterne und jeder ihrer Strahlen ein „Topas".[3] Der „Topas" erinnert ihn an seinen Ring; er giebt ihn der Estrella, als Wahrzeichen, das ihr die Kerkerthüre der Justiz Triana[4] aufschliessen werde, wo der Mörder ihres Bruders gefangen sitzt. Die Scenen des dritten Actes drohen, eine nach der anderen, aus der Rolle des durch Situationspathos und scenische Wirkung immerhin bewältigenden zweiten Actes zu fallen. Don Sancho im Kerker lässt sich ein Musikständchen bringen, um wie ein Schwan zu sterben.[5]

---

1) — y le prevenid
Que declare, aunque sea yo.

2) Dame el homicida.

3) Rey. Soseguos, y enjugad las luces bellas,
Sino quieres que se arda mi palacio;
Que lagrimas del sol son las estrellas
Si cada rayo suo es un topaiso.

4) Eines der festesten spanischen Zwinguris, späterhin Sitz der Inquisition, die als Landplagen-Drache sich stets die schauerlichsten Felshöhlen, wie u. a. auch die Zwingburg Aljaferia in Çaragoça, zum Wohnsitz aussuchte. Das Schloss Triana wurde 1626 infolge einer Ueberschwemmung des Guadalquivir zerstört — ob der Drache mit ersauft ist, das hängt von der Anerkennung der Infallibilität des Papstes ab, die nichts anderes als der verkappte Hydrarchus oder Pyrarchus inquisitorius ist.

5) Soy cisne, y la muerte espero
Cantando.

Den Anmahnungen des vom König dazu beauftragten Don Arias, den Anstifter des Mordes zu nennen, oder, falls er im Besitz irgend einer schriftlichen Vollmacht, dieselbe vorzuzeigen, setzt Don Sancho beharrliche Verweisung auf seine Verschwiegenheitspflicht entgegen, trotzdem, dass ihn der König selbst ihrer entbindet. Statt eines, behufs kunstreicher Entwickelung, kunstreich geschlungenen Knotens, wirrt der dritte Act, die schon vom zweiten einer gewaltsamen Pflicht- und Ehrenpsychologie abgefolterte Schürzung nun vollends zum verfitzten Knäuel durch ein ganz haltloses Verschweigungsmotiv, das eben so hartnäckig widersinnig aufseiten des Don Sancho, als aufseiten des Königs Sancho, an dessen Namens- und Charaktervetterschaft Don Sancho sogar appellirt: „Wenn er, der König, Don Sancho der Bravo ist, so führe ich denselben Namen.“ [1]) Und der König wisse doch, dass er das besagte Papier zerrissen. Auf Grund des verrückten Verschweigungspflichtmotivs, das Don Sancho's Gefängniss zur Kerkerzelle nach dem pensylvanischen Schweigsystem macht, wird er in der nächsten Scene wirklich verrückt und die Schweigzelle zur Narrenzelle, die unser Sancho Ortiz plötzlich in Gegenwart seines Dieners Clarindo mit gründlich tollen Apostrophen an die „Ehre“ vollfaselt, erinnernd an die, womit König Lear seinen vor den Richterstuhl seines Wahnsinns geladenen Töchtern die Hölle heiss macht. Clarindo glossirt Don Sancho's Anklage-Apostrophe an die „Ehre“, ähnlich wie Lear's Narr ex professo und Edgar, der Narr auf eigene Hand, die Extravaganzen des verrückten Königs. „Das ist der Tyrann-Ehrenpunkt (Honor)“, bemerkt Clarindo, eingehend auf seines Herrn Vision — „der viele Narren Huckpack trägt, die für die Ehre leiden.“ [2]) Des Dichters Lichtblick in der Narrenhölle, worin sein Don Sancho das Phantom „Ehre“ erschaut und haranguirt, nur fehlt dem Poeten-Lichtblick zur vollen Hellsicht das Bewusstseyn, dass sothanes Phantom die genuine spanische Ehre ist. Daher denn

---

1) — Se él es Don Sancho el Bravo,
Yo ese mismo nombre tengo.

2) Alli esta el tirano honor,
Cargado de muchos necios
Que por la honra padecen.

auch Don Sancho's vorübergehender Wahnwitz als sein lucidum intervallum inmitten seines durch das ganze Stück andauernden von den verrücktesten Pflicht- und Ehrenmotiven inspirirten Wahnsinns erscheint. Clarindo's Bemerkung illustrirt Sancho's raptus mit dem vernünftigsten Gutachten in den drei Acten, das zugleich die Kritik dieser Stern-Tragödie enthält: „Ich will mich zu ihnen (den Narren der Ehre) gesellen. Ehre! ein Thor in Ehren ritt in Deine Dienste, um Deinen Gesetzen nachzuleben"[1] . . .

„Verkehrt, Freund!" — erwidert „Ehre" — „hast Du's angefangen. Die wahre Ehre besteht darin, dass man ihr nicht gemäss handelt. Mich suchst Du dort, mich, der ich seit tausend Jahren todt bin. Nach Geld, Freund, mus Du trachten. Deine Ehre ist Geld. Was hast Du gethan?" — „Ich wollte mein Wort halten" — „Zum Lachen! Wort halten?! Arger Tropf! Nicht Wort halten, das ist heutzutage guter Ton!"[2] Eine Zeit-Satyre also, und einen Sittenzuchtspiegel sollte Lope's Tragödie „Der Stern von Sevilla" nebenbei vorstellen. O Du grosser, herrlicher Dichter! Wie schade nur, wie jammerschade! dass der Ehrbegriff, den Du in Deinem Ehrenhelden und Ritter feierst, noch verrückter und wahnsinniger, und deshalb auch verderblicher ist, als das Zeitlaster, dem er seinen Spiegel vorhält; dass Deine Arzenei das gefährlichere Gift ist, ein Gift, das den

1) D. Sancho. Quiero me juntar con ellos. —
Honor, un necio y honrado
Viene a ser criado vuestro
Por no exceder vuestras leyes.

1) Mal amigo, la habeis hecho,
Pórque el verdadero honor
Consiste ya en no tenerlo
¡A mi me buscais allá,
Y ha mil siglos que estoy muerto!
Dinero, amigo, buscad,
Que el honor es dinero.
Que hicisteis? — Quise cumplir
Una palabra — Riendo
Me estoy: ¿palabras cumplir?
Pareceis majadero:
Que es ya el no cumplir palabras
Bizarría en esto tiempo.

gesunden Menschenverstand verdreht macht, irrsinnig, aberwitzig, phantastisch und fanatisch! Den Umstand ungerechnet, dass Du ein Wahnbild von Ehrenpflicht vorzauberst, das selbst Dein Zeitalter, Dein Publicum folglich, als eine Fratze erkennt und auslacht.

Estrella meldet sich nun mit der alle Kerkerschlösser öffnenden Springwurzel, mit des Königs Ring. Sie steht verschleiert und unerkannt vor Don Sancho und führt den Bräutigam-Brudermörder aus dem Gefängniss, schenkt ihm die Freiheit und heisst ihn auf dem Pferde, das seiner an der Hand eines Dieners harre, entfliehen. Er aber nicht von der Stelle, bevor sie sich entschleiert, und er weiss, wem er seine Freiheit verdanke. Nachdem die Entschleierung erfolgt ist, weicht Sancho erst recht nicht, entschlossen, seinen an Estrella und ihrem Bruder verübten Frevel durch seinen Tod zu sühnen. Die Scene läuft in eine Wettstreit-Coda aus, bestehend aus kleinen kurzen Halbvers-Schnippeln von gegenseitigen Liebesbeschwörungen und Liebesbetheuerungen; Estrella's: die ihn, bei ihrer Liebe beschwörend, zu eiliger Flucht drängt; Sancho's: der es für seine Liebespflicht hält, seine Liebes-, Blut- und Ehrenschuld mit dem Tode zu büssen: „Geh denn, Thor, und stirb, so will auch ich dann sterben gehen.“ Eine Schablonenscene, wie man sie nicht musterwürdiger zuschneiden kann!

Noch über die Schablone geht die drauf folgende Discussion zwischen Don Arias, der dem König Sancho mit Aufforderung zum Halten seines dem Don Sancho gegebenen Wortes, ihn schuldfrei zu erklären, zusetzt, und König-Bravo's Winkelzüge vonwegen der misslichen Situation, dass er, König-Bravo, vor der Municipalität von Sevilla sich als den moralischen Urheber von Busto Tabera's Ermordung selber zu erkennen geben soll. Don Arias Marinelli, dem Ehre und Gewissen eine wächserne Nase ist, hat schon ein Auskunftsmittelchen zurechtgeknetet: Der König möge dem Gemeinderath von Sevilla mit Schmeicheleien eine gelinde Strafe für Sancho Ortiz, einfaches Exil z. B., abkitzeln, und den Stern von Sevilla mit einem rico hombre oder Granden vom Hofe verheirathen. König-Bravo schluckt den Rath wie ein Bonbon hinunter. Vonseiten des Königs wie vonseiten des Hofgalgenmännleins eine bühnenunwürdige, dramatisch

unanständige Scene; für eine Tragödie gar — ein frecher Angriff auf Melpomene's Frauenehre.

Die wackeren Alcalden von Sevilla bestehen auf Hinrichtung von Busto Tabera's Mörder. Mit welchen Busengedanken trägt sich König Bravo nun den Alcalden gegenüber? Er hofft Ortiz zu retten, ohne sein Geheimniss preiszugeben, dass er selbst nämlich der Anstifter des Mörders war. Braver Bravo! und noch braverer König-Bravo! Wie brav, wie Sancho-königlich brav, König Sancho den beiden Alcalden mit den ihm von seinem Hofgalgenmännlein in die Hand gelegten Schmeicheleien um den widerborstigen Bart geht! Widerborstig; denn die beiden tapfern sevillanischen Gesetzesmänner, denen Lope auch ein wenig, aber mit den Glacéhandschuhen der poetischen Gerechtigkeit um den Bart gehen möchte, die stachelbärtigen Schöppen von Sevilla beharren, trotz aller königlichen Liebkosungen, auf ihrem Spruch: der auf Enthauptung des Sancho Ortiz lautet. Der König entlässt sie mit einem Fall aus der Sancho-el-Bravo-Rolle, versichernd, dass er ganz beschämt bleibe.[1] Es folgt nun die von uns schon anticipirte Schlussscene: Ein vom König vorgeschlagener und von Estrella und Sancho Ortiz angenommener Compromiss; aber ein zwiefältig, parallel zwiespältiger Doppel-Compromiss: zuerst acceptirt Estrella den Heirathsvorschlag des Königs; sie ist bereit, sich mit einem Granden des Hofes zu vermählen, wenn Sancho Ortiz Leben und Freiheit behält. Sancho Ortiz geht darauf ein, Estrella zu gefallen, ob er gleich den Tod vorzöge. Gegen diesen Compromiss erhebt Alcalde Don Farfan Einspruch, als gegen eine der Stadt Sevilla zugefügte Beleidigung.[2] Dem Rey Bravo sitzt das Messer an der Kehle: Was thun? fragt er seinen adlatus, den Arias, mit dem Schwernothblick, den ein schlecht memorirender Schauspieler auf den Souffleurkasten wirft. „Sprecht drauf los!"[3] soufflirt der Retter in der Noth. Rey-Bravo fasst sich ein Herz und würgt heraus. „So reisse denn mir Sevilla den Kopf ab!

1) Que todos me avergonzais.

2) Que así Sevilla se agravia.

3) Hablad.

Fort mit Schaden! Denn ich war's, der den Mord befahl." [1]) „Bravo!" ruft Alcalde Farfan. „Was ein Rey-Bravo thut, ist wohlgethan! Sevilla erklärt sich zufriedengestellt. Gab der König Befehl zum Mord, so hatte er gewiss seinen guten Grund dazu!" [2]) Da diesen letztgültigen Ausspruch der Dichter seinem Ehrenideale von unbestechlichem Justizmanne in den Mund legt, so dürfen wir den Ausspruch als des Dichters eigenes Endurtheil und als die Moral seiner Tragödie ansprechen, die nun in Wahrheit sagen kann: operam et oleum perdidi: auch an des grössten und, nächst Cervantes, freiesten spanischen Dichtergeistes Königsehrenpflichtbegriff ist Hopfen und Malz verloren! Nun hängt sich der zweite Compromiss zwischen Don Sancho und Doña Estrella an das dicke Ende der Tragödie an. „A propos, Herr König!" fällt plötzlich dem Don Sancho ein. „Wie steht's um Euer Versprechen, mich mit derjenigen zu verheirathen, die ich wählen würde?" „Das Versprechen gab ich", versetzt König Sancho. „Nun denn, so gebt mir Doña Estrella zur Frau!" Estrella. „Bin schon vermählt." [3]) — „So?" giebt Sancho Ortiz zurück. „Dann bin ich — todt." [4]) König betont sein königliches dem Ortiz gegebenes Wort. Estrella. „Ja dann — bin ich die Seinige." [5]) Don Sancho. „Und ich der Ihrige." König. „Was fehlt nun noch?" Don Sancho. „Seeleneinklang, Uebereinstimmung." [6]) Estrella. „Ja, die kann keine Ehe geben." Don Sancho. „So gebe ich Dir Dein Wort zurück." Estrella. „Und ich Dir

---

1) Rey. Sevilla,
Matadme a mí, que fui causa
Desta muerte.

2) Farfan. Asi
Sevilla se desagravia,
Que pues mandasteis matalle,
Sin duda os daría causa.

3) Estrella. — yo estoy casada.

4) D. Sancho. Yo estoy muerto!

5) Estrella. — Suya soy.
D. Sancho. Yo soy suyo.

6) D. Sancho. La conformidad.

das Deinige." Quitt und Adjes![1] wie uns bereits bekannt.[2] Zu solcher Sternschnuppe schneuzt sich der Stern von Sevilla!

Lo Cierto por lo Dudoso (Das Gewisse für das Zweifelhafte).

Enrique de Trastamara und König Pedro der Grausame — eine Grausamkeits-Comedia! Wer aber in dieser Komödie Grausamkeiten erwartet, eines Pedro würdig, oder auch nur Charakterzüge erwartet, wir sagen nicht, wie solche die Geschichte und unsere danach entworfene Skizze[3] gezeichnet hat, ja, wer auch nur Züge von Lope's König Pedro erwartet, wie sie der Romancero dem Volksmunde nachsang: der möchte sich bitter von dieser König Pedro-Comedia des Lope getäuscht finden, deren Titel, hinsichts der historischen, oder volksthümlich balladenhaften Charakterwahrheit, sich umkehrt, inmaassen unsere Komödie das höchst Zweifelhafte für das historische Gewisse einschwärzt, ja das zuverlässig Falsche dem blos zweifelhaft Unwahrscheinlichen unterschiebt. Als Königs-Ideal der spanischen Komödie, macht dieses von dem phantastischen Majestätsrecht, das Widerspiel zu seinem historischen Urbilde darzustellen, den übertriebensten Gebrauch.

König Pedro's Bastard-Bruder Enrique soufflirt ihm eine vom König geliebte Doña Juana, und der König macht gute Miene zum bösen Spiel, und giebt seine der Geliebten zu Füssen gelegte Königskrone: der von seinem Todfeind, dem Bastardbruder, ihm abgelisteten Schönen als Brautgeschenk in ihr Familienwappen! Was ist hier gewiss und was zweifelhaft? Gewiss ist, dass der wirkliche Don Pedro die Komödien-Intrigue nicht so abgeschlossen hätte; und was in der Schwebe als überaus zweifelhaft zuletzt bestehen bleibt, ist das Bedenken: ob selbst eine spanische Komödie der Charakterwahrheit einer historischen Königsfigur so flagrant in's Gesicht schlagen darf, dass der Schlag

1) Estrella. Pues ¿libres quedamos?
D. Sancho. Sí.
Estrella. Pues adios.

2) s. oben S. 357. — 3) VIII. S. 603 ff.

eine Teufelsfratze zu einem milden Lammsgesicht ohrfeigen darf, ohne die dramatische Kunst zur kunstberechtigten Falschmünzerei der Geschichte zu stempeln, da wir doch die dramatische Poesie als die eigenste Seele, als die göttliche Wahrheit des Geschichtswesens erkannt und begriffen haben, und in ihrer Malerleinwand das Veronika-Schweisstuch erblicken dürfen, mit dem wahren Gesichtsabdruck der Menschheit, wodurch ja eben der Ausspruch der grossen Kunstweisen, dass die Poesie philosophischer ist als die Geschichte, zur Wahrheit wird, und sich zu dieser verhält wie das Cierto zum Dudoso; wie die geschichtliche Wahrheit im strengsten Sinne des Wortes zur Geschichte als fable convenue.

Die Komödie spielt zu Sevilla, dem Schauplatz von König Pedro's I. schönsten Gräuelthaten, am Vorabend des h. Johannesfestes [1], der Spielzeit des „Sommernachtstraums“. Tanz und Gesang wie in diesem, wenn schon nicht von Feeen und Elfen, so doch von Negerinnen oder Mulattinnen [2], die ihren Tanz- und Gesangsreigen, gebührendermaassen, um die Liebesintrigue eines beim Schloss Montiel dereinst in wundersamer Umarmungsgruppe sich umflochten zu halten vorbestimmten Brüderpaars [3]) schlingen. Vorläufig streifen die königlichen Halbbrüder in den Strassen von Sevilla, die Johannis-Nachtfeier als ihr perviglium Veneris haltend. König Pedro zusammen mit seinem andern Halbbruder, Don Fadrique, den unsre Leser gleichfalls schon aus der unten bezielten Stelle in unserer Geschichte als Grossmeister von Santiago (Maestre de Santiago), wie auch sein vom königlichen Halbbruder über ihn verhängtes Geschick, kennen. Hier wandelt er als der stehende Komödien-Achates [4]) des zweiten Galan, den hier König Pedro spielt, an dessen noch grüner Seite, die späterhin

1) Es la noche de San Juan
Y la fiesta de Sevilla.

2) Molatas son.

3) Gesch. d. Dram. a. a. O. — 4) Priva con el, sagt Don Enrique vom Bruder Fadrique. „Er ist der Königs Günstling.“ Quierele bien, „er liebt ihn sehr“, bemerkt dazu Enrique's Komödien-Parallel-Achates, Ramiro. König Pedro liebte in der That den Bastardbruder D. Fadrique mit der Affenliebe des Tigers, der den Affen bekanntlich zum Fressen liebt, und noch in jedem Affen, der neben ihm her im Bereiche seiner Tatze gewandelt, einen Affen gefressen hat.

in die blutfarbige übergeht, König Pedro's Leibfarbe, wie die des grünen Krebses, der die Feuerprobe bestanden. Nach einer halbbrüderlich innigen Begegnissbegrüssung in der Strasse, fordert König Pedro den Bastard Enrique auf, ihn in ein Unterhaltungslocal zu führen [1]), wo so eine discrete 'Fea', nicht etwas „Fee", nur eine bescheidentlich „Garstige" zu finden [2]), so eine Katze, die bei Nacht, wie alle Katzen, grau ist, und in der Johannisnacht als solche mitzunehmen. Dieser Zug ist ein historischer König Pedro-Zug, wie uns gleichfalls bekannt, und vielleicht der einzige in Lope's bis zur Unkenntlichkeit unverschämt geschmeicheltem Pedro-Portrait. Don Enrique bekennt sich offen zu zweierlei Parallel-Liebsten und Schönen. [3]) Die Eine, die mit sich reden und handeln lässt, die Andere aber, grausam, wie Don Pedro in spätern Jahren. Pedro verspürt sofort einen heftigen Appetit nach der grausamen Gesinnungsgenossin, nach Don Enrique's „Unmöglicher". [4]) Halbbruder Enrique kann aber nur mit der zur „Unmöglichen" parallelen Möglichen dienen. Diese wohne hier gleich in der Nähe und heisse Teodora. Was thun, wenn man keine Unmöglichen bekommen kann, muss man mit Möglichen tanzen. König Pedro, kein Kostverächter, lässt sich denn zur Menschenmöglichen, zu der Teodora, führen. Während diese den König mit allen möglichen Liebesreizungen zu fesseln sucht, stiehlt sich Don Enrique zu seiner Unmöglichen. König Pedro lässt den Sperling, den er schon in der Hand hat, fliegen und eilt dem Halbbruder nach, um ihm die unmögliche Taube auf dem Dach wegzuhaschen. Die mit Nägeln zum Auskratzen derjenigen Augen, welche in ihr eine Mögliche zu erblicken die Verwegenheit hatten, von Natur ausgerüstete Taube, ist Doña Juana, Tochter des Gouverneurs (adelantado), die sich mit der stereotypen spanischen Komödien-Maske, der Cousine (prima),

1) — Llevame, Enrique,
Donde nos entretengamos.

2) ¿No hay una discreta fea
Adonde pudamos ir?

3) Tengo, Señor, dos amores:
Una posible al deseo
Y otro imposible.

4) ¿No dirás del imposible?

Ines, von ihrer Liebe zu Conde Enrique, und ihrer möglichst baldigen Vermählung mit ihm unterhält, behufs deren Beschleunigung sie dem Festheiligen San Juan, einen prachtvollen Blumenaltar aufgebaut, als Vorbild ihres Traualtars, über dessen Eventualität sie leider noch in Zweifel schwebt. Noch habe der Heilige nichts verlauten lassen, ob Conde Enrique ihr Gatte werde. „Er wird es werden", lässt der Heilige allsogleich verlauten, der curiose Heilige nämlich, Conde Enrique selber, der hinter dem Blumenaltar sie belauschte. Wir erfahren nun, dass Doña Juana dem Könige bei seiner Ankunft schon die Hände geküsst, ihn überaus charmant findet, dass sie aber ein für allemal ihr Herz dem Conde Enrique geweiht und für jeden Andern, selbst für König Pedro, ein Ding der Unmöglichkeit sey. Für die spanische Komödien-Eifersucht ist aber Alles möglich, weshalb Enrique sich denn auch bangen Herzens vor dem erscheinenden König mit seinem stehenden Anhängsel, seinem Diener Ramiro nämlich, hinter den Blumenaltar versteckt. König Pedro's Aparte's würden vollkommen des versteckten Halbbruders Eifersuchtsbeklemmungen rechtfertigen, wenn er die Apartes hören könnte. Was aber der König hört bei Doña Juana's Versicherung, sie hätte in Ewigkeit den Conde Enrique nicht gesehen, und vermuthe ihn in diesem Augenblick auf der Jagd — was König Pedro hört, ist eine vom Blumenaltar hervorschlagende Taschenuhr — und weiss gleich, wie viel es geschlagen hat.[1] Jetzt kommt auch der Glockenhans hinter dem Blumenaltar zum Vorschein. Liebesnothlügen vonseiten Enrique's und Doña Juana's werden nun dem Könige zumbesten gegeben, über die aschgraue Möglichkeit, dass dem König Pedro die Ohren klingen, er weiss selbst nicht, ob von den Lügen oder von Enrique's Taschenuhr. Mit einem sanften Verweis, sanft wie das Lamm Johannis des Täufers, verbannt Peter der Grausame die verrätherische Uhr und gelegentlich auch den Träger aus Sevilla, dafür, das er ihm die Johannis-Nacht so verleidet hat.[2]

---

1) Rey. Paso. ¿Qué es eso que suena?
Relox de pocho es, por Dios.

2) Pues me das tan mal San Juan.

Der Bastard entfernt sich mit einer Nothlüge, gross wie die grosse Glocke selber, dass die Thurmuhr der Kathedrale von Sevilla darüber in's Schlagen kommt, und selbst die Thurmglocken ob dem Bären, den er seinem königlichen Bruder aufbindet, die Köpfe schütteln. Er wundert sich, wie der König seine, des Halbbruders, Liebe für Doña Ines übel vermerken möge, die er allein geliebt, allein liebe und allein lieben werde! [1] Peter der Grausame sieht mit dem aufgebundenen Honigbären dem Aufbinder mit so verblüffter Nachsicht nach, dass er nur kleinlaut im pianissimo dem Diener Ramiro die Wiederholung des Bannes aus Sevilla für dessen Herrn mitgiebt und zur Milderung des Bannspruchs dem Diener einen Diamanten schenkt, worauf er von Doña Juana in den gnädigsten Ausdrücken und Kundgebungen Abschied nimmt und, da sie kein Wort erwidert, ihr den Rücken kehrt mit dem aufgebundenen Bären, nachdem er ihr seine Krone zu Füssen und seine Seele in ihre Augen gelegt. [2] Doña Juana bleibt zurück, zwischen Liebeshoffnung und Liebesfurcht hin- und herschwingend, wie ein Uhrpendel. [3] Der Act schliesst mit einer schönen Abschiedsscene zwischen Conde Enrique und Doña Juana, die ihn, besorgt, der König möchte von seiner Gegenwart Kunde erhalten, fortdrängt, während er in dieser Bekümmerniss eine heimliche Hinneigung zu des Königs Liebesbewerbungen und zu der ihr angebotenen Königskrone, nicht ohne einen Anschein von Möglichkeit, selbst bei einer Unmöglichen, fürchtet. Cousine Ines hält sogar in ihrem Actschlussmonolog-Sonett für möglich, dass die dem Könige innewohnende unwiderstehliche Liebesmacht ihre Base Doña Juana dem Conde Enrique abwendig machen, und dass diesen ihr, Ines, Gott Amor in die Arme führen werde. [4] Bei Gott Amor ist Alles möglich.

---

1) Que Doña Ines es y ha sido
Y ha de ser mi amada prenda.

2) Reinad vos, y yo pondré
La corona en vuestro pié,
Como el alma en vuestros ojos.

3) ¡Oh amor, sin parte segura!
Ya eres temor, ya esperanza!

4) No gozará de Enrique doña Juana,
Que ya me dice amor que Enrique es mio.

Den Sieg, den Juana's Vater, der Feldherr-Grenzstatthalter (adelantado) über die Mauren erfochten, und für den ihn König Pedro auf offenem Felde, Eingangs des zweiten Acts, umarmt, glaubt der König nicht würdiger als dadurch zu vergelten, dass er Juana's Vater zu seinem Schwiegervater macht, wie er seinem Halbbruder, Don Fadrique, mittheilt, den er, wie uns bewusst, zu einem wirklichen Halbbruder machte, mittelst Zerschneidung desselben in zwei Bruderhälften, Kopf und Rumpf. Eine ähnliche Theilung in zwei Ehehälften erlebte auch Don Pedro's geschichtliche Doña Juana, unmittelbar nach der Brautnacht, wie uns gleichfalls bewusst. Von dem Allen weiss aber unsere Comedia nichts, oder thut nur so, als wüsste sie von nichts, und lässt auch demgemäss ihren König Pedro, als obligaten Rey Justiciero, als gerechten Richter oder Scharfrichter-König des spanischen Drama's, wie uns nicht minder bewusst — lässt auch ihren grausamen verliebten König Don Pedro die blutigen Hände in dem Unschuldswasser waschen, ohne es zu trüben.

Von Amor, der mächtiger und in der Regel auch grausamer als König Pedro, aus dem Exil über Nacht in eine Strasse von Sevilla zurückgejagt, setzt Don Enrique seinen Diener Ramiro [1]) von diesem Umstand in Kenntniss und klopft bei der „möglichen“ Teodora an, welcher er desgleichen den merkwürdigen Fall mittheilt und zu dem Zweck gelegentlich Herberge für die Nacht von ihr erbittet. [2]) Teodora wäre nicht die Mögliche, wenn sie ihn nicht einliesse. [3]) Seiner Tochter Doña Juana gegenüber stellt sich Adelantado, als kenne er die eigentlichen Absichten des Königs bezüglich Juana's nicht, behält das ‘Cierto’ in petto und spiegelt der Tochter das ‘Dudoso’ vor, der Komödie den Titel im Munde umkehrend: ‘Lo Dudoso por lo Cierto’. Wogegen Juana titelgerecht ihrer Cousine Ines mit dem Geständniss entgegenkommt: Der gewisse Sperling in der Hand sey immerhin gewisser, als der zweifelhafte Tauber auf dem Dache. Wenn nun gar der Sperling ein Goldfink, wie der

1) Quiebro el destierro.

2) Me quiero fiar de tí
Y ser tu huesped aquí.

3) Entra, y honra mi humilidad.

König mit einem goldenen Hahnenkamm ist noch obendrein, und das Dach des Taubers unabsehbares Exil ist über die Grenze: so müsste sie kein Spanisch verstehen, wenn sie nicht das Sprüchwort vom Sperling, Dach und Tauber mit dem Titel ihrer Comedia in Uebereinstimmung zu bringen verstände: 'lo Cierto', der Goldfink mit dem goldenen Kronenkamm in der Hand, ist jedenfalls gewisser, als 'lo Dudoso', als der Ungewisse, der verflogene Tauberich ohne Gold und Kamm im Exil. [1] Der Schelm, der Lope! der eine eigene Comedia schreibt behufs Klarlegung auch dieser Falte im Frauenherzen, wohinter sich der Sperling in der Hand und Numero Sicher versteckt. Die Falte glättet sich bis zur durchsichtigsten Erklärung: „Wir Frauen bleiben unter dem Zauber des Verlangens so lange, als dieses auf eine mögliche Befriedigung hoffen kann. Sobald aber die Unmöglichkeit offenbar wird, schwindet die Sehnsucht nach dem fernen Gegenstande. Hätte der König keine andere Eigenschaft, als die, dass er König ist, so würde diese hinreichen, um die Standhaftigkeit selbst zu erschüttern und Felsen zu erweichen. Um wie viel mehr, wenn dieser König ausserdem auch noch galant, geistreich, stark und schön ist zu Fuss wie zu Ross? Als ich ihn am Vorabend des Johannisfestes sah, fand ich gleich, dass es undankbar wäre, ihn nicht zu lieben." [2] Nun streicht auch Cousine Ines ihre

1) Doña Juana

amor que no espera
Mucho templa del deseo,
No porque yo le olvidé,
Mas porque no le veré
En mi vida.

2) Doña Juana.

Los deseos dan contento
En tanto que dan posibles
Pero en llegando á imposibles
Se van del entendimiento.
El Rey, cuando no tuviera
Mas de ser rey ¿á que amor
No deshiciera el rigor?
¿Que peña no enterneciera
Cuanto y mas siendo galan,
Entendido, fuerte, hermoso.

Herzensfalte glatt, wohinter ihre geheime Liebe für Don Enrique glüht.[1]) Cousine Juana möchte doch den Halbbruder Enrique vom Könige, den sie, Cousine Juana, liebe, für sie, Cousine Ines, erbitten, den sie so viel wie gewiss als den Ihrigen betrachtet[2]), als einen aus der Larve des Dudoso zum Cierto entpuppten liebebeflügelten Falter. So? schlägt plötzlich in Doña Juana's Herzen die eigentliche spanische Herzensfalte, die Eifersucht, eine Volte. So? rümpft nun Cousine Juana gegen Cousine Ines das Näschen. Du liebst meinen Enrique? Nun lieb' ich ihn erst recht, und schlage Dir nur diese Liebe aus dem Kopf[3]), sonst thu' ich's! und geht unwirsch davon. Der Schelm Lope! gleich bei der Hand mit dem spanischen Blasebälgchen in Amors dramatischem Schür- und Schmiedezeug, mit der Eifersucht, sobald der Liebesfunken zu verglimmen droht unter der Asche der Erfindungs-Schablone! Cousine Ines, beisst sich auf die Lippen mit einem Solo-Sonett, wie eine Opernheldin des Metastasio sich in das unvermeidliche Schlusscouplet verbeisst.

Verkleidet als Lastträger bringt der von Doña Ines bald erkannte Ramiro, Diener des verbannten Don Enrique, ein Billet für Doña Juana von seinem Herrn. Natürlich liegt der Ines am Herzen, den von ihr geliebten Don Enrique ihrer Cousine Doña Juana abzuködern und schildert daher Doña Juana's Verhältniss zum König so ehereif wie möglich. Ramiro ent-

---

A pié y á caballo airoso;
Que la noche de San Juan,
Que le vé, me parecio
Que era ingratitud no amalle.

1) Doña Ines.

Un deseo que he tenido
Secreto, viendo tu amor.

Doña Juana.

¿Tienes le á Enrique?

Doña Ines.

El mayor
Que cupo en mortal sentido . . .

2) Pues querer ál Rey te veo,
Que le pidas que me case
Con Enrique, pues ya es mio.

3) Pierde de amarle el ciudado.

fernt sich nicht als blosse Lastträger-Maske, sondern als wirklicher Lastträger mit einem Päckchen Verdruss beladen, worin er einen dem Herzen seines Gebieters aufzuwälzenden Stein von Grösse und Schwere eines Mühlsteins trägt. König Pedro überrascht Ines beim Lesen von Enrique's für Doña Juana bestimmtem Briefchen. Die Schelmin reicht es dem König, als an sie gerichtet, zum Lesen und versetzt ihn in den siebenten Himmel vor Wonne, dass er mit seinem Halbbruder, der nicht Juana sondern Ines liebt, erstere nicht zu theilen braucht. Mit beiden Händen willigt er in Ines' Bitte, sie mit Enrique zu verheirathen und trägt ihr auf, den Verbannten zur Stelle zu beordern. Noch diese Nacht soll ihr Wunsch in Erfüllung gehen [1], und nicht, wie er, König Pedro, es bei solcher Angelegenheit mit seinen Brautnächten zu halten pflegte, und wie er es mit seiner geschichtlichen Doña Juana betreffenden Ortes unserer Geschichte wirklich hielt: blos für die eine Brautnacht nämlich als Nachtbraut, einmal und nicht wieder, — sondern perennirend.

Hier betreffen wir nun wieder Lope's dramatische Psychologie auf dem fahlen Pferdchen. Doña Juana, die, ohne Ines' Liebe für Enrique, aller Wahrscheinlichkeit nach dem Bastard-Halbblut ohne Krone für König Pedro's Vollblut mit der Krone den Laufpass gegeben hätte, erklärt nun rundweg dem König, sie wünsche keinen andern als Enrique zum Gatten, und zwar aus missgönnischer Eifersucht gegen Ines. Das scheint uns mehr zu Lope's Ars amandi in Abstracto zu passen, welcher zufolge eine solche missgönnische Eifersucht selbst eine so entschieden kundgethane Gier nach der Königskrone im Handumdrehen aus dem Herzen wie einen bösen Geist exorcisire, auf die Gefahr, den König, — diesen zumal! — so heftig vor den Kopf zu stossen, dass Enrique's Kopf vom Stoss in's Wackeln kommen könnte! Lope's König Pedro ist freilich dazu angethan, um eine solche Psychologie und die Parrhesie Doña Juana's mit dem plötzlichen Umschlagen ihrer Wahl und mit der unverholenen Erklärung dieses Umschlages, und den König selber in's Gesicht zu schlagen. Rechtfertigt aber ein König Pedro-Gesicht,

---

1) Deja venir á Enrique; que esta noche
La mano te dará.

das solchen Schlag resignirend hinnimmt und mit einem Sonett-Seufzer erwidert, rechtfertigt die gutwillige Hinnahme des Gesichtsschlags die Psychologie dieser Ohrfeige? Don Enrique's Ergebung in sein Geschick: vom Könige — wie er noch immer meint — bei Doña Juana ausgestochen zu werden, schmeckt in einer Liebes-Intriguen-Komödie so matt, wie Luisens Limonade dem Ferdinand von Walter mundet. [1]) Der von Doña Juana flöten geschickte König Pedro besorgt dies als treuer Schäfer und flötet auf seinem Flötengang so herzbrechend, dass man mit den Keulen dreinschlagen möchte, mit welchen der wirkliche König Pedro die Köpfe seiner Halbbrüder bearbeiten liess. Beide Halbbrüder treffen unter Don Juan's Balkon zusammen und führen Voltigeur-Künste, jeder auf seinem fahlen Pferdchen, aus, trotz den schönsten, mit denselben grauen Rösslein in der Reiterbude producirten Schwungkünsten. Enrique wechselt mit seinem königlichen Halbbruder die verwegensten Rückensprünge auf ihren fahlen Pferdchen. Don Enrique erklärt umspringend und im Rücken seiner obigen Erklärung, dem Könige, er denke nicht daran, Doña Ines zu lieben, und nicht an diese, sondern an Doña Juana sey das Billet gerichtet. Der Act schliesst mit einer rührenden Verschränkung der halbbrüderlichen Beine auf dem Rücken ihrer fahlen Pferdchen; mit einer Verschränkung, die, man weiss nicht, ob ein Beinstellen, oder ein Miteinanderstehen auf traulichem Fusse vorstellen soll. König Pedro verlangt gerührt [2]) vom Halbbruder den Degen als seinem Gefangenen; und Enrique überreicht ihm denselben in der Scheide mit Thränen in den Augen. [3]) Man denke dabei an das letzte halbbrüderliche Umarmungs-Symplegma Don Enrique's mit König Pedro bei Schloss Montiel, am Boden hingestreckt sich herzend, und festumflochten [4]), wie zwei Bojazzos oder Clowns in der Kunstspringerbude, Brust an Brust gepresst und umschlungen, sich aus der Reitbahn hinauskugeln und wälzen!

---

1) Que si por el Rey me deja
Acierta, y es bien que acierte . .

2) Enrique, no me enternezcas.

3) En los ojos con flaqueza.

4) Gesch. d. Dram. VIII. a. a. O.

Wie in einem beschädigten Uhrwerk Räder und Gewichte abschnurren, so in Lope's Komödien gar oft die dritten Acte. Der nicht gehörig, häufig gar nicht überdachte Plan überstürzt und verhaspelt sich zuletzt in die regellosen Erfindungen ex tempore und die mulier formosa superne geht nicht blos in einen gewöhnlichen Fischschwanz aus, sondern in den eines faulen Fisches. Als solcher kommt schon Eingangs des dritten Actes unsrer König Pedro-Komödie des Bastards Enrique und anderer Bastarde und Nichtbastarde Interimsliebchen, die Teodora, als Blumenverkäuferin verkleidet, zu Doña Juana, mit dem Vorschlage vonseiten des Enrique: Doña Juana möchte ihn, da sie doch schon so viel wie Königin sey, mit dem Könige auf einen guten halbbrüderlichen Fuss setzen.[1]) Doña Juana wirft die unverschämte Blumistin zur Thür hinaus.[2]) Könnten wir es doch mit der Scene selbst eben so machen und sie zur Eingangsthür des dritten Actes hinauswerfen! Und die von den drei Mägen jeder Komödie wiedergekäute Eifersuchts- und Versöhnungsscene gleich hinterher noch hinauswerfen, die hier von Don Enrique und Doña Juana wiedergekäut wird. Wurde der Bolus doch sogar vom grossen Molière noch in einen Klos für den französischen Gaumen mit kochkünstlerischer Würzhaftigkeit zubereitet[3]), schmackhaft wie gebackene chinesische Schwalbennester, die auch nichts weiter sind, als das wiedergekäute Gewölle und Auswürgsel der Schwalben, vermischt mit den strassenläufigen Bestandtheilen, woraus die Schwalben ihre Nester kleben. Die Versöhnung zwischen Don Enrique und Doña Juana erfolgt auf Kosten der sie belauschenden Ines, der Don Enrique nach dem Belauschen die Leviten liest, wegen all der Eifersuchtswirren, die sie angerichtet. König Pedro kommt der Doña Juana die bevorstehende Nacht als seine Brautnacht mit ihr ankündigen.[4]) Sie verweist ihn deshalb an ihren Herrn Papa, den Adelantado, was

---

1) Y que pois que ya sois reina,
Le pongais bien con el Rey.

2) Salios de aquí.

3) Tartuffe II, 4.

4) Está para esta noche prevenida:
Será mi desposorio celebrado.

Don Enrique, der die Horchrolle mit Ines getauscht, im stehenden Komödienwinkel, 'rincon', mit seinem Diener Ramiro natürlich zusammen, belauscht, zu keinem andern Zwecke, als um die Eifersuchtsscene nochmals und in verstärktem Grade wiederzukäuen. Doña Juana weint und schluchzt die schönsten „Sterne", die das Schnupftuch „ihrer Sonne" zurückzugebe, wenn sie dasselbe, als Schneuzsonne, einsaugt und trocknet.[1]) Mit derlei Blumenrankengeflunker garnirt Lope in der Regel seine faulen Fischschwänze, in welche die mulier formosa jedes der beiden ersten Acte im dritten ausläuft. Die mit dem Geflunker vollgeperlte Schnupftuch-Sonne bittet sich Don Enrique von Juana als einigen Seelentrost aus, um sich die mit einer Eifersuchts-Thränenfistel gesegnete Nase seiner Liebesnarrheit darein zu schnauben.[2]) Das kann nur die Ansicht, dass die Perle eine Gehirnkrankheit der Auster, und dass die Sonne ein alter, mit Brandsilber verbrämter Lappen ist, bestätigen. Abschied von Sevilla nehmend, küsst Don Enrique noch einmal die Thränen-Sterne aus Doña Juana's Schnuptuch; da aber die Thränen bereits getrocknet sind[3]), die blossen Sterne, mit Ramiro's Trotzmuth rufend: „Ich biet' Euch Trotz, ihr Schnupftuch-Sterne!" König Pedro bereitet den Marques Adelantado, Juana's Vater, auf die Visite des bald um sie anhalten kommenden Bräu-

---

1) ¿Que aguero como llovar
Las estrellas? Restituja
Rayos á tu sol el lienzo,
Si las coge ó las enjuga.

2) ¡Ay doña Juana! Ay Señora!
Por premio de mis locuras,
De mis ansias, de mis celos,
De mis agravios y injurias
Dame esas lagrimas solas
Perlas desas luces puras.

3) Don Enrique.
Adios, señora perjura . . .
Beso tu lienzo.
Ramiro. ¿Estan ya;
Dí, las lagsimas enjutas?
Don Enrique.
Sí.

tigams vor, der ihm, dem König Pedro, vollkommen gleich und ebenbürtig.[1] Das könne nur einer von des Königs Brüdern seyn, unbeschadet ihrer Bastardschaft, — monologisirt sich Adelantado vor. Am liebsten wäre ihm der Conde Enrique. Der zweite königliche Bastardbruder, der Grossmeister von Santiago bringt die Krone von Castilien auf einer Schüssel, wie einen flammenden Plumpudding. Doña Juana, allein mit der Krone, hält eine Anrede an dieselbe, wie Shakspeare's Prinz Heinrich in einer ähnlichen Situation, aber mit unähnlicher Disposition: Prinz Heinrich, um sich selbe königsmuthig aufzusetzen; Doña Juana, um sie, aus Liebe zu ihrem Prinzen Heinrich, Don Enrique, zu verschmähen.[2] Gleich darauf sagt sie dasselbe dem Kronenträger, dem Könige selbst, in's Gesicht, die Entsagung auf die Krone besiegelnd mit dem auf ihren Mund im Finstern von Enrique gehauchten Kuss, dem einzigen zwischen ihr und Don Enrique — gewechselten? — nein, ihr von ihm im Dunkeln auf der Palasttreppe geraubten Liebespfande, das Shakspeare's Schäfer, „Treppenarbeit" taufen würde, wofür aber Lope's König Pedro eine nach dem Muster von jener Treppe gearbeitete Galgenleiter seinem Halbbruder zur nächsten Nacht in Aussicht stellt, um dann auf besagter Strick-Leiter in des Wortes Pedrohaftester Bedeutung in Juana's Brautgemach zu steigen.[3] Um sich und den Geliebten vor der Strickleiter zu bewahren, will ihm Juana ein Empfehlungsschreiben an den Mohrenkönig nach Granada mitgeben, als sie von Zofe Elvira mit freudiger Bangniss Enrique's Anwesenheit, den sie auf der Flucht nach Castilien wähnte, in Sevilla erfährt. Inzwischen hat sich aber schon König Pedro für beide Fälle gesichert, für den Fall, dass Enrique nach Castilien entflohn wäre, oder sich noch in Sevilla befinde, und für jeden dieser Fälle seine Strickleiter besorgt. Inzwischen hat aber auch Vater Adelantado für einen braut-

1) Tan bueno como yo.

2) Corona illustre, perdona;
Que te quiero aventurar.

3) Esta noche haré matar
A Enrique, y muerto, podré
Casarme.

väterlichen Querstrich gesorgt, indem er, seiner Voraussetzung nach, des Königs als ihm vollkommen ebenbürtig in Aussicht gestellter Bräutigam könne nur dessen Halbbruder Don Enrique seyn, diesen in aller Eile mit seiner Tochter Doña Juana ehelich verband [1]), so dass Strick und Leiter das Nachsehen haben, und mit ihnen König Pedro und Cousine Ines desgleichen. Der König beisst mit einem sauersüssen Wortspiel [2]) in den sauren Apfel, und fällt mit einer allgemeinen Amnestie [3]) aus seiner Geschichtsrolle, König Pedro den Grausamen gegen Kaiser Titus den Gütigen unter der Hand austauschend.

Einen noch schaudervollern mit einem König geschlossenen Teufelspact blinder Mordvollziehung auf Ehrenwort behandelt Lope's

Fuerza lastimosa
(Beklagensvoller Zwang)

nach der vielberufenen Romanze vom Grafen Alarcos und der Infantin Solisa [4]), der Alarcos die Ehe versprochen, sich aber dann, seinem Gelöbniss ungetreu, mit einer Andern vermählte, und vom König, dem Vater der Infantin, gezwungen ward, sich durch sein Ritterwort zur Ermordung seines Weibes, das er innig liebte, und zum Heirathen der Infantin zu verpflichten. Lope's Tragödie verlegt die naturwüchsig spanische Handlung nach Irland. Was in der Ballade allenfalls noch erschüttern und vor das geistige Auge der Phantasie ohne Skandal an der Kunst gestellt werden konnte, das durfte selbst ein spanischer Bühnendichter nicht in einem Schauspiele wagen, da ja von Hause aus das spanische Drama die vollen ungeschwächten Schauer den

1) halló el hombre y le casé.

2) Adelantado, vos fuistes
Dos veces Adelantado.

„Adelantado, Ihr habt Euch zweifach vorgewagt", die Grenzen überschritten, Anspielung auf den Grenzstatthalterposten des Adelantado von Adelantar „vorschieben", „vorwärts bringen".

3) Todos quedais perdonados.

4) Duran. Ein catalonisches Volkslied besingt das Ereigniss unter dem Titel El Conde Floris; eine portugiesische Ballade desselben Inhalts nennt sich O Conde Yanno.

Schreckenswirkungen der Auto da Fés überlassen, und sich mit der mildern Ausgangsform einer Comedia oder Tragicomedia begnügen musste. Die von Lope zugunsten dieser Dämpfungen beliebten Modificationen der Romanze sind beachtenswerth, und werfen ein lastimoses Licht auf Friedrich Schlegel's die Romanze mit Haut und Haaren tragirendes Familienschlächterstück: seine Tragödie 'Alarcos'.

Von vornherein kartet der erste Act das Spiel derart, dass nicht der Conde Enrique, Lope's Alarcos, dem die Infanta Dionisia auf der Jagd ein nächtliches Rendez-Vous in ihrem Zimmer gegeben, den Nachtbesuch abstattet, sondern dessen von der Prinzessin verscheuchter Nebenbuhler und verstellter Freund, Duque Otavio, der die Gewährung des Stelldicheins belauscht, den glücklichern Conde überfallen und ihn vom Könige, auf einen angeblich bis zur nächsten Morgenröthe geheim zu haltenden Grund hin, unter Schloss und Riegel hatte bringen lassen und das Stelldichein mit der Prinzessin nun selber, als Conde Enrique erledigt, für den sie ihn, nicht nur bis Tagesanbruch [1], sondern bis zur Katastrophe hält, die der Duque, als Pseudo-Conde, dem wirklichen Conde durch das Stelldichein eingebrockt.

Nun kann Duque auch dem Könige von Irland, beim Schein der angebrochenen Morgenröthe, den Beweggrund zu seinem ihm gestern gegebenen Wink, den Conde verhaften zu lassen, schriftlich mittheilen. Der Grund war ein Freundschaftsdienst, den er dem Conde durch dessen Einsperrung über Nacht habe leisten wollen, um ihn nämlich vor einem von fremden Soldaten beabsichtigten Mordanfall auf ihn sicher zu stellen. Jetzt, bei hellflammender Morgenröthe, könne der König den Haftling wieder freilassen, da die Soldaten, aus Furcht vor Aurora's Tages-Fackel, das Weite gesucht. Conde Enrique, vom König huldvoll aus der nächtlichen Haft entlassen, erfährt nun zu seinem Schrecken aus dem Munde seines Dieners Hortensio,

1) Cuasi has aguardado el alba, mit diesem Morgengruss empfängt Hortensio, des Conde Diener, den Duque Otavio, der sich an einem Seil vom Fenster des Schlafgemachs der Infantin herablässt, wo er, als vermeinter Conde, die unvermeintesten und reellsten Stelldichein-Freuden genossen.

dass dieser ihn, beim Niederschweben von der Infantin Fenster, in seinen Armen aufgefangen, bei welcher Gelegenheit er, Hortensio, von ihm, dem Conde, verschiedene Hiebe mit der Klinge will empfangen haben, und wenn er, Conde, es nicht war, so war es ein Anderer, der vom Fenster der Infantin herniedergeschwebt, um ihn mit der flachen Klinge zu bearbeiten, nachdem dieser Andere mit des Conde Kalbe den Acker des Stelldicheins bearbeitet.[1] Conde wittert mit offenem Munde und weitaufgesperrten Nasenflügeln Morgenluft, die ihm die Morgenröthe in Person, die Infantin Dionisia selber, mit offenen Armen ihm entgegeneilend, zufächelt, glühend vor Entzücken über die mit ihm in voriger Nacht genossene Liebeswonne.[2] Conde klappt die immer mehr Morgenluft witternden Nasenflügel auf und zu, wie der Fisch im Sande mit den Kiemen schnappt. Hinter Schloss und Riegel die ganze Nacht, wie hätte, sollte, mochte, konnte ich —? fragt Conde's skeptisch zuckender Nasenknopf, die gewitterte Morgenluft der Infantin Dionisia, der Zofe Celindes und seinen zwei Dienern Hortensio und Belardo in's Gesicht niesend. „Ich schreie auf, wie besessen und will's dem König sagen, elender Wicht!“ — kreischt die Infanta[3] . . . Ja ich will, dass der, dem ich mich hingegeben, es auch ehrlich gestehe, wenn ich danach frage[4] — und stürzt mit der Kammerfrau davon. „Hinweg aus dieser Stadt!“[5] ruft Conde Enrique in Verzweiflung über das ihm gespielte Quidproquo. Wo-

---

1) Hort. ¡Vive Dios, que decendio!
Y que fué burla de fama,
Pues que te ha quitado la dama,
Y muchos palos nos dió!

2) Dion. Dame esos brazos . . .
— — Que yo estoy tal
Con la noche que he tenido
Contigo, que no hay sentido
Que no tenga gloria igual.

3) Daré voces como loca,
Al Rey lo diré, villano.

4) Pero que quien me gozó
Si lo pregunto, lo diga

5) Salgamos de la ciudad . . .

hin, fragt das Dienerpaar. Nach Spanien! Vielleicht heilt mich — so Gott will — Spaniens hesperische Abendluft von Hibernias irländischer Morgenluft![1] Für einen Komödienact nicht komisch genug, und das bischen Komische von der anstössigsten Art; der König eine Dupe, die Infantin eine unverschämte Trulle, die vor Dienern und Dienerinnen noch in der Erinnerung ihrer nächtlichen und obendrein in den Armen eines betrügerischen Unzüchters gepflogenen Buhlereien schwelgt; das Nachtmännchen, der Duque, ein ehrloser Wicht und Pfuscher in's Handwerk des Werks der Finsterniss; der Conde, das kläglich lächerlichste Prellopfer eines ihm abgestrickten Stelldicheins — und ihr wundert Euch, wenn die Kritik eines solchen Actes zu dessen Parodie umschlägt?

Der zweite Act ist wieder tragisch schwarz, von einer Schwärze, die eine Mixtur der doppelten Finsterniss des parallelen Nachtstücks im ersten Act scheint: des Nachtstücks, dessen sich der Nachtalp auf der Brust der Infantin erfreute, vermischt mit der Finsterniss, die der Conde in seiner Nachthaft genoss. Kurz, unser zweiter Act ist ein Wahnsinnsact von der schwarzgalligsten Farbe, die noch während der acht Jahre, die zwischen ihm und dem ersten liegen, beträchtlich nachgedunkelt. Die irländische Prinzessin Dionisia ist vor Schmerz, Schande und Verdruss über ihre an einen wildfremden, verschollenen Ehrennachtdieb verlorene Frauenehre seit acht Jahren wahnsinnig, irländisch wahnsinnig. Ihr unglücklicher Vater, der König, dem die Ursache dieses Wahnsinns ein unlösliches Räthsel geblieben[2], bietet Alles auf, was sein Hof an Musik auf dem Lager hat, um die Schwermuth der tiefsinnigen Tochter aufzuheitern. Die Mu-

1) Plegue á Dios, aires de España,
Que mudeis mi pensamiento!

2) Die Infantin reibt ihm ihre verlorene Ehre, wie man zu sagen pflegt, unter die Nase, der königliche Vater riecht aber doch nichts, hat keine Riechwarzen für die Möglichkeit, wie eines Königs Tochter, der doch die Ehre selber ist und Quell aller Ehre, die ihrige verloren haben könne

¿Tu deshonra? Loca estas
Quien su honra, que es el rey,
¿Está sin honra?

3) Orl. F. C. X. St. XXV.

sikanten singen ein auf die mit Dionisia's Liebesschicksal analoge Geschichte von Ariosto's Olympia und Bireno anspielendes Liedchen, dessen verwandten Sinn die Infantin, der Secretär des Königs Clenardo und Celinda, die Kammerfrau, recht gut verstehen; nur der König nicht, der sich aus dem Liedchen keinen Vers machen kann. Secretär und Kammerfrau verstehen die Beziehung so aufs Haar, dass sie dieselbe durch ein Aparte-Gespräch erläutern, das die während der acht Jahre mit Conde Enrique vorgegangene Veränderung dem Publicum, wie ein Komödienprolog, mittheilt. Wer lässt sich nun melden? Der passive Grund zu der Prinzessin Wahnsinn in Person: Conde Enrique, den auch schon das Aparte des Secretärs und der Celinda dem Publicum, ganz aus der Scene fallend, angemeldet. Conde Enrique besucht die Heimath mit seiner Gemahlin, einer Spanierin, Doña Isabela, Tochter des Grafen von Barcelona, und mit seinem siebenjährigen Söhnchen, Don Juan, und wünscht, dem Hof, König und der Prinzessin seine erste Aufwartung zu machen. Natürlich fehlen auch seine beiden Diener aus dem ersten Acte nicht, Hortensio und Belardo. Doña Isabella ist eine von Lope's Frauenidealen durch Gestalt und Seelenschönheit. Erstere beruft beim ersten Anblick die Kammerfrau Celinda im Verein mit ihrem Aparte-Genossen, Secretär Clenardo.[1]) Ganz anders lautet das Aparte der Infantin: „Ihr Anblick tödtet mich!"[2]) Und als der kleine Don Juan — ein Ausbund von Caballero in der Knospe und von altklugem Bettp— mit Weisheitsmilchzähnen der Prinzessin die Hand küssen will, lautet ihr Aparte: „Können höllische Qualen mehr Pein in sich schliessen?"[3]) Das fehlte noch, dass Isabela den Schatz preist, den sie an ihrem Gatten besitzt! Wüthend erhebt sich die Prin-

1) Clen. ¡Bello rostro!
Cel. ¡Gran belleza
Compostura y gravedad!

2) Dion. Mas tiene veneno.

Mit Beziehung auf des Conde Beantwortung der Frage des Königs nach dem Befinden des Grafen: 'tiene salud'.

3) Dion. (Ap.) ¿En qué penas infernales
Hay tormento agora?

zessin und stürzt auf die Gräfin wie ein Drache los: Hinaus, verhasstes Weib! aus vier Vipern geflochtenes Netzwerk, das meine Seele umschnürt! Hinaus, du meine Schande![1]) Der König erklärt dieses Gebahren als einen der stärksten Paroxysmen, die er seit acht Jahren an seiner Tochter erlebt hat.[2]) Dionisia jagt sie alle hinaus, den Conde mit der ganzen Familie sammt Dienerschaft.[3]) Dem König von Irland kommt der Vorgang so spanisch vor, als hätte er den Verstand verloren. Wie kann man, fragt er — mit seiner Tochter allein geblieben — kleinlaut, so wenig Rücksicht mit ehrenwerthen Gästen nehmen? Das macht „die verlorene Ehre“, bedeutet ihn die tiefsinnige Tochter, und zwar — um seinen schweren Begriffen die Sache so nahe zu legen wie möglich, ihn, wie man sich auszudrücken pflegt, mit der Nase darauf zu stossen — und zwar ihre „Frauenehre.“[4]) Nun glaubt er auf dem Wege zu seyn, Lunte zu riechen. „Frauenehre“ — legt er den Finger auf den Nasenknopf — verlorene Frauenehre, das brenzelt nach betrogener Liebe.[5]) Er bittet sich nähere Angabe aus, behufs Racheübung an dem Ehrenräuber. Aus Scheu und Scham giebt sie dem Vater das nähere Signalement der verlornen Ehre schriftlich auf einem Zettel und entfernt sich schnell. Der Zettel besagt: Sie habe sich heimlich mit Conde Enrique vermählt, heimlich mit ihm die Ehe vollzo-

1) Dion (levandose muy furiosa)
Afuera, mujer, afuera,
Lazo de mi alma estrecho
De cuatro*) viporas hecho
Que mi helada sangre altera,
Afuera, deshonra mia.
2) Rey El mal le ha dado mas fuerte
3) Váganse todos.
4) Dion. Oh padre! honor de mujer.
5) Tras eso, el honor perdido
Muestra que alguien te ha engañado
Que cobarde te ha dejado,
Y te ha gozado atrevido.

*) Vier Vipern? Warum gerade Vier? Das bleibt uns so unerfindlich, wie dem Könige von Irland die ganze Geschichte

gen, er heimlich sie verlassen, und heimlich in Spanien eine andere Frau genommen, die er nun öffentlich sammt Kindern vorzuführen die Frechheit hat.[1] „Holla Diener, Wache, Soldaten und Capitän, herbei!“ schreit der König aus Leibeskräften[2] und lässt den Conde Enrique von seinen Trabanten zur Stelle schaffen und fängt ihn in der eigenen Schlinge: mit einer Dionisia's Handel in einen erdichteten Fall einkleidenden Rathbefragung, welcher Fall dem König von Albanien begegnet sey, wie er, der König von Irland, so eben aus dessen Briefe erfahren. Conde Enrique's Rath und Ansicht geht dahin: dass jener Verführer der albanischen Königstochter seine Gattin ermorden müsse, um dem früheren Anrecht der albanischen Prinzessin auf die Ehe des Treulosen zu genügen[3], und schlägt alle Einwendungen des Königs aus dem Felde. Der Unglückliche ahnt natürlich nicht, dass er die Ermordung seiner Frau sich selber auf den Hals plaidirt. Darin läge was von Oedipscher Tragik, wenn der Rath aus dem Munde eines so braven Caballero, wie Conde Enrique, wegen der Unwahrscheinlichkeit, nicht noch abscheulicher erscheinen müsste, als er schon an sich ist, abgesehen von der Anzweifelbarkeit, ob Conde sein Abenteuer mit der Infantin und sein ihm von einem Andern, wie er doch weiss, soufflirtes Stelldichein mit ihr so rein vergessen haben konnte, dass er, den ihm und seiner Gemahlin eben von der Infantin zutheil gewordenen Empfang mit jenem aus seinem Gedächtnisse unmöglich spurlos verwischten Begegnisse vor acht Jahren in eine Reminiscenz-Verbindung bringend, nicht hätte ein wenig stutzig werden sollen und einiges Bedenken tragen, die abscheuliche Alarcos-Romanze auf sein unschuldiges Haupt mit einer dramatischen Sünde mehr, mit der Sünde psychologischer Unwahrscheinlichkeit, zu nehmen!

1) „Yo me casé
Con Enrique de secreto,
Y en secreto me gozó“ . . .

2) ¡Ah de mis criados! Guardas!
Gente, Capitan.

3) Enr. Dando muerte
El propio á su mujer en justa pena
De su delito.

Statt dessen lässt er sich in eine spitzfindige Debatte mit dem Könige von Irland ein, um die in beregtem Falle, trotz aller göttlichen Gesetze, gebotene Ermordung der Gattin mit eigner Hand durchzuführen, zu erstreiten und zu behaupten.[1] Im Nu hat Conde Enrique den Kopf in der eigenen Schlinge sitzen. „Du hast mir den Rath gegeben“ — zieht der König die Schlussfolgerung, nachdem er den Conde die Erklärung der Infantin hatte lesen lassen — „so mach Dich auf sofort und tödte Dein Weib! Heut Abend bist Du der Gatte meiner Tochter!“[2]

Nach aller dramatischen Logik musste nun Conde Enrique Alles aufbieten, um seine Unschuld vor dem Könige darzu-

1) „Ehre“ — wendet der König ein — „gebührt Gott allein. Eine Beleidigung Gottes schliesst die Ehre aus.“ Enrique. Gott befiehlt auch, wenn man eine Ohrfeige bekommen, den andern Backen hinzuhalten, vor der Welt aber ist das eine Entehrung, und gebietet die Ehre sich zu rächen, obgleich die Rache Gott eben so missfällig sey, wie dem Menschen angenehm. Er müsse daher bei seinem Ausspruche bleiben: dass der beregte Gatte in diesem Fall seine Frau zu ermorden verpflichtet sey, um sein früheres Eheversprechen zu erfüllen, und die Ehre der ersten Geliebten wieder herzustellen. Der Mord liesse sich ja durch eine Busse sühnen.“ Die Widersprüche zwischen Ehre nach Gottes Gebot und nach der Ansicht der Welt laufen friedlich nebeneinander her auf gut parallel Spanisch. Der spanische Parallelismus ist ein Casuist trotz dem ersten Casuisten, dem Spanier Escobar.

Rey.

La honra solamente á Dios se debea;
Con ofensa de Dios no hay honra, Conde.

Enrique.

Tambien le manda Dios al que recibe
Un bofeton que ponga el altro lado,
Y en el mundo es deshonra, y es la honra
Vengarse, siendo siempre la venganza
Odiosa á Dios, cuanto apacible al hombre.
— — — — — — — — —
Yo, si fuera este rey, hiciera á este hombre,
Que esa mujer matára.

2) Rey.

Tu me diste el consejo; parte luego,
Y á la condesa quitaras la vida
Para que aquesta nove seis esposo
De la Infanta, mi hija.

thun. Und hat er nicht das eclatanteste Beweismittel in Händen: sein Alibi? Dass er in jener Nacht, um dieselbige Zeit, auf Stunde und Minute, wo die Infantin mit ihrem eingeschmuggelten Incubus ihr anticipirtes Brautlager hielt, dass er, Conde, während dessen im finstern Gefängniss auf der Pritsche lag, was ihm der ganze irländische Hof, vor Allen der König selber, bezeugen muss, der die Verhaftung befohlen. Dass aber zugleich mit seiner Entlassung aus dem Gefängniss ein Mann sich aus dem Fenster der Infantin an einem Seil heruntergelassen, darauf können des Conde zwei Diener einen körperlichen Eid schwören. Statt dessen, was thut Conde? Er jammert seine Verzweiflung unter Unschuldsbetheuerungen von ächt pathetischem Korn am Halse seines Freundes, des edlen Hofherrn, Fabio, aus. Er hat eine Scene mit seiner Gemahlin Isabela, eine Scene, die wieder nur ein grosses dramatisches Dichtergenie schreiben konnte, dessen glänzendste Züge ebenso viele Schläge in's Auge poetischer Wahrscheinlichkeit, psychologischer Motivirung und des gesunden Kunstverstandes sind, ob diese Schläge in's Auge noch so viele blendende Geniefunken aus dem Auge schlagen. Isabela, als Idealgattin und bei Leibesleben schon verklärte Märtyrin ehelicher Selbstaufopferung, bietet ihren Hals dem Gatten zum Erdrosseln dar, mit der Todesfreudigkeit einer aulischen Iphigenia und einer Alceste zusammengenommen, und mit der Glorienpalme eheweiblicher Sterbebrunst aus Gattenliebe, um so würdiger, als ihr die patriotischen, im letzten Grunde götterverhängten Antriebe der Iphigenia und Alceste zu solcher Todessühne fehlen; als Condesa Isabela aus blosser überschwänglicher Gattenliebe sich opfert, den Gatten ihrer von einem Andern entehrten Nebenbuhlerin überlässt, ihn und ihre drei Kinder preisgiebt, nach einem Abschied von den Kindern, in dessen herzrührendes Pathos sich der Medea und Alceste Abschied von ihren Kindern theilen könnte. Mr. Barret weist bewundernd in einer Note auf diese Aehnlichkeit hin, ohne den wesentlichen Unterschied in Anschlag zu bringen, dass Medea's und Alceste's Abschiedspathos aus der gesunden Wurzel eines hinreichenden tragisch dramatischen Grundes hervorblüht, welcher dem Pathos unserer selbstaufopferungsfreudigen Eheheroine, ja welcher hinreichende Grund dem spanisch-romantischen Drama überhaupt fehlt. Aber eine

Wirkung ohne entsprechende Ursache, eine Wirkung nicht psychologisch, nicht charakter- und situationsgerecht beursacht und begründet, nicht aus den Voraussetzungen mit folgestrenger Nothwendigkeit entwickelt, eine solche Wirkung, ein solches Pathos gleicht nicht dem erhabenen Gewittersturme auf dem in seinen tiefsten Gründen aufgeregten Meere dramatisch-tragischer Leidenschaft. Dergleichen Wirkungen sind plötzlich und bei Meeresstille entstandene, aus den Wolken gefallene Wasserhosen, die über unser geängstigtes Mitgefühl unversehens herstürzen, es überschütten und unter seinem glänzenden, von kleinen donnerlosen Blitzen durchzuckten, mit gewaltigem Geräusch berstenden Schaumschwalle begraben. Und siehe da! Am Schluss unseres zweiten Acts schwemmt die Wasserhose wirklich das Frauenideal von freiwilliger Selbstaufopferung und nebenbei auch von freiwilliger Zeugung — schwemmt die Wasserhose wirklich das Ideal von spanischem Eheweib in den Ocean hinaus, sie von Irlands Küste fortfegend in einer lecken Barke[1]), nach des wackern Fabio freundschaftlichem Rath, auf dass man dem Könige mit gutem Gewissen melden könne, Condesa Isabela sey im Meere zu Grunde gegangen und liege im Sande begraben[2]), dank der Wasserhose. Das Auskunftsmittel lassen sich Conde und Condesa gefallen.[3]) Verwünschte Wasserhose, die uns nun mit Heldin und Comedia hinaustreibt in's Meer der novellesken Zufallsereignisse und Abenteuer! Unselige spanische Comedia, deren hinreissendste Wirkungen auf solchen vom Himmel gefallenen Wassersäulen ruhen!

Wie Aeolus in seinem Schlauch Seewinde und Stürme, so trägt Prinzessin Dionisia Wasserhosen von obiger Beschaffenheit in ihrem Arbeitsbeutel. Gleich in der nächsten Scene schüttet sie ihrem königlichen Vater eine über den Kopf mit scheltender Berufung seiner Grausamkeit[4]), und ihre Hände vom Morde der

1) En un barco, en que un barreno
Se puede dar al entrar.

2) Fabio. Y dí, si el Rey te pregunta
Que entre su arena reposa.

3) Enrique. Bien has decho, amigo Fabio.
Isabela. Piadoso remedio y sabio.

4) Dion. Crueldád notable fuera.

Isabela rein waschend in den Güssen der vom gewaschenen Kopfe des Vaters niederströmenden pathetischen Wasserhose. „Ging's nach meinem Wunsche, wäre Isabela gewiss nicht Todes verstorben.“ [1]) „Wenn ich mich verging, warum diese unglückliche Spanierin mit dem Tode bestrafen?“ [2]) Wie aber stimmt diese Frage, fragen wir unsrerseits Eure königlich irländische Hoheit, zu höchstdero verrücktem Gebahren bei der ersten Begegnung mit Condesa Isabela? Das lässt sich nur aus der Psychologie, Poetik und Dramaturgie der Meerhosen in höchstihro Strickbeutel erklären, gnädigste Infanta! Vermöge deren jede Scene preiswürdig ist, wenn sie nur immer wieder von neuem aufreizt, ob das Pathos darin natur- und situationsgemäss ist oder nicht, wenn nur der Scene das Herz mit dem Pathos in die Wasserhosen fällt. Die Hose erst, die sie dem eingetretenen Conde in's Gesicht wirft! Nicht etwa eine von der Qualität, die jeder nichtspanische Zuschauer dem Elenden in's Gesicht — spucken würde, dem Verworfenen, der unmittelbar, nachdem er ein Weib wie Isabela hinausgestossen in die wilde See, sich noch bei der abscheulichen Infanta meldet, wie Einer, der seinen Lohn holen kommt für die besorgte Arbeit. Nicht solchermassen empfängt ihn Dionisia, wie man von ihrem gegen den Vater losgelassenen Entrüstungspathos, wegen Isabela's Ermordung, erwarten durfte. Prinzessin Dionisia ohrfeigt den Conde mit ein Paar frischen, aus ihrem Pompadour gezogenen pathetischen Seepantalons: „Was fandest Du denn, infamer Conde! an mir, dass Du, nachdem Du mich in jener Nacht wie eine Citrone ausgequetscht, davonläufst, um eine Andere zu heirathen? Auf der Stelle die Isabela aus dem Kopf geschlagen, oder ich schlage Dir meinen Wasserhosenbeutel, wie Du ihn da siehst, um den Kopf!“ [3]) „Ich will mein Möglichstes thun, um sie zu ver-

1) Por mi voto, esta muy cierto
Que Isabela no muriera.

2) Si fui yo*), porqué merece
Muerte esa triste española?

3) Dion. Dí, infame Conde, ¿qué hallaste
En mí, que de verme huiste

*) nämlich die Ursache von des Königs Schande „De mi infamia la ocasion“, nennt der König die Isabela.

gessen"[1] — schmiegt sich Conde unter den Beutel, und stürzt, mit ihm allein geblieben, diesen nun selbst aus, dass, wie aus besagtem, von Ulysses' Gefährten unvorsichtigerweise geöffnetem Aeolusschlauch die Winde und Stürme, also aus der Prinzessin zurückgelassener Gürteltasche die Wasserbüxen hervorstürmen in Gestalt von pathetisch strudelnden Interjectionen und Apostrophen an Himmel, Sonne, Sterne, Mond, Elemente, Menschen, Vögel und wilde Bestien ohne alle Vernunft — ob der, statt allen Proviants, blos mit einem Leck versehenen Barke, in welcher er sein geliebtes Weib Isabela mit seiner Zustimmung in's hohe Meer hinausgeschleudert.[2])

In der letzten Scene des zweiten Actes hat das hohe Meer die Condesa — an welches Gestade geführt? An einen Seestrand, wo der verschollene Duque Otavio sein Schloss am Meere hat, der eigentliche Infanta-Ehrenräuber, der bewusste Caballero vom Fensterstrick, mittelst dessen er sich aus den Armen der Prinzessin in die des Dieners des Conde Enrique hinabgewunden, anstatt an diesem Fensterstrick ein für allemal hängen zu bleiben. Nun wirft der gestrandeten Isabela — Gott erbarme sich ihrer! — wirft ihr — so fügt es die Abenteuer-Komödie, die spanische Comedia Novellesca — Gott verzeih's ihr! — wirft der herzogliche Galgenstrick der an seinen Strand geschwemmten Isabela den Fensterstrick, sein Rettungsseil auch, als ihr Rettungstau zu — der Himmel sey ihr gnädig! — und lässt die Ohnmächtige von zweien seiner Fischerknechte auf den Armen herbeitragen — wenn nur nicht — dass der Herr seine Anschläge zu Schanden mache! — mit dem Busengedanken, um sie in seine Arme zu legen! Sie erholt sich an seiner gastlichen Auf-

---

La noche que me gozaste?
Porqué la fé me rompiste
Y con otra te casaste? . . .
Procura, Conde, poner
A tu Isabela en olvido.
1) Yo lo haré, Senora, sí.
— — — —

2) Cielo, sol, estrellas, luna,
Elementos, hombres, aves,
Fieras sin razon alguna . . .

nahme. Zartritterliche Hülfleistungen von einem solchen Wichte! Helf' ihr der Himmel und steh ihr bei! Sein letzter Seufzer, womit Duque Otavio den zweiten Act ausbläst, möge alle guten Geister zum Schutze der verstossenen, aus dem Hafen der glücklichsten Ehe an dieses Laichwasser eines Frauenhaifisches geflössten schönen Española beflügeln! „Ich fühle mich durch und durch brennen“ — seufzt der Haifisch — „und begreife nicht, wie aus dem Meer so viel Feuer strömen kann.“ [1])

Im dritten Act weiss der Dichter, dem die dramatische Logik, der gesunde Kunstverstand psychologischer Motivirung ausgegegangen, und weiss auch sein Held kein gescheiteres Auskunftsmittel sich aus der Klemme zu helfen, als sich dem Wahnsinn in die Arme zu werfen. Am Hochzeitstage, wo die Infantin-Braut ihn sehnsüchtig, wie in jener verhängnissvollen Nacht, erwartet, stürzt der Bräutigam herein mit verstörtem Hochzeitsanzug, so verstört, dass er vor Braut und Schwiegervater, nicht blos wie Hamlet, mit losen Kniebändern und herabgefallenen Strümpfen, als untern Beinkleidern, sondern auch mit den obern Strümpfen, wie ursprünglich die Hosen hiessen, mit den gemeinhin sogenannten Beinkleidern in solchem Zustande erscheint, in der Lage nämlich von Hamlet's Strümpfen im engeren Sinn. Wenigstens muss man diese Wahnsinnstoilette unseres spanischen Hamlet aus des Secretärs Clenardo's Schilderung folgern: Bei dem an seine als Wahnbild ihm erschienene Isabela gerichteten Anruf: „Warte, warte!“ „begann er, sich zu entkleiden.“ [2]) Wie denn auch die Theateranweisung angiebt: „En calzas y jubon como loco“, wo „calzas“, das beide Kleidungsstücke: die obern und untern Beinkleider bedeutet, nur letztere meinen kann: „In Strümpfen und Wamms als Wahnsinniger.“ Dem Costüm nach, allerdings! Den Reden aber nach, keineswegs als Verrückter! Wahrheitsgetreu erzählt er den Sachverhalt, was sich in jener

---

1) Todo me siento abrasar,
No sé cómo de la mar
Pudo salir tanto fuego.

2) Dijó que via en vision
De su Isabela un retrato;
Y diciendo: „Espera, espera“
Se comenzó á desnudar.

Unglücksnacht begeben, mit schlichten, ganz verständigen Worten. „Wie er von der Infantin ein Stelldichein zwischen 2 und 3 Uhr Morgens erhalten; wie er um dieselbe Stunde verhaftet worden, und wie sich eine Drohne in der Infantin Honigstock eingeschlichen und den Honig rein aufgefressen, so dass er nichts als den leeren Korb von Korkholz fand[1], woraus in Spanien und Irland Honigstöcke, in anderen Ländern Pantoffel, Angelkorke und Flaschenstöpsel gemacht werden. Die einzige Phrase in Conde Enrique's Erzählung, die allenfalls einen Anflug von Seltsamkeit, aber auch nur für das Ohr des Königs spüren liesse, wäre die Redefigur: „Wer, meint Ihr wohl, hat den Befehl zu meiner Verhaftung gegeben?" „Dieser Alte da" (auf den König zeigend) „mit dem Kaninchenbart."[2]) Ritterlich mannhaft fordert er den König zur Rechenschaft, mit einem herzhaften Selbstgefühl, einem in Unschuldsbewusstseyn tief gekränkten, empörten Stolze, mit einer Sprache, einem Ton, wie es sich einzig für den Sachführer seiner Entwürdigung dem gekrönten Gewalthaber gegenüber, für den Leidenshelden eines Drama's geziemt, der das Herz und den Kopf auf dem rechten Flecke hat. Unser windschiefes und schiefgewickeltes Fuerza lastimosa-Drama übt an sich selbst diese traurige Gewalt, indem es den eigenen Kopf verdreht, von vorn nach hinten: so nämlich, dass Conde Enrique in den ersten zwei Acten, dem König und der Infantin gegenüber, als Verrückter spricht und sich gebärdet und an seinem Weibe handelt wie ein Kettentoller; dahingegen er im dritten Act, im angeblichen Wahnsinnszustande, bis jetzt wenigstens, als ein Mann gebahrt, ein dramatischer Held der Prüfungen, der vollkommen seiner fünf Sinne Herr und Meister. Dazu bringt ihn die Comedia, und das eben ist die Fuerza lastimosa, die sie ihm anthut, dem verteufelten Dogma der spanischen Poetik zufolge: dass nur ein Wahsinniger einem Könige gegenüber sein

1) Y entre tanto un abejon
Se comó el panal de miel . .
Que cuando cogerle fui
Solo el corcho estaba en el . .

2) – – aqueste viejo
Con sus barbas de conejo.

gutes Recht verfechten und behaupten könne. Und darin liegt denn auch der Wahnsinn der spanischen Comedia des 16. und 17. Jahrhunderts, und der vom Dogma des Königgötzenthums selbst in ihren grössten Genie's genährte, unheilbare Dichterwahnsinn. „Komm an, Du erlogner König!" — schreit Conde Enrique im Wahnsinnsparoxysmus — „Komm an, Herodes, Henker unschuldiger Kindlein! . . . Warum hast Du mich einsperren lassen? Trödel-König! Wer hat Dich hintergangen, alter Schuhu? Warum den weissen Hals meiner Isabela durchschneiden lassen? Welcher Zimmt und Zucker kann nun die Wunde heilen? [1]) Die ganze Welt verflucht Dich?" „Ich soll die Liebesgunst der Infantin erhalten haben? Gott straf' mich und mache mich zu Schanden, wenn das wahr ist!" Musste der Mörder seines innig geliebten Weibes erst verrückt werden, um vor König Pantalon und Prinzessin Pumfia vom Puppentheater diese Erklärung von sich zu geben? Oder war nicht vielmehr die abscheuwürdige Preisgebung seiner Frau und Kinder auf Königsbefehl ein Act des grauenvollsten Wahnsinns? eine That hundsföttischer, hundswüthiger Tollheit aus hündischem Gehorsam? In der fulminanten Scene mit der Mutter, da gerade lässt Hamlet die Wahnsinnsmaske fallen, um mit den Strafblitzen der hellsten Vernunft ihr Gewissen zu geisseln. Die Leidenschaft der empörten Vernunft, die ist das einzig berechtigte Pathos eines in seinen Vernunft- und Herzensrechten von frevelvoller Königsgewalt zertretenen ritterlichen Mannes. Welche tiefe Zerrüttung des sittlichen Urtheils, welche verkehrte, wahnsinnige

---

1) Vén aca, rey embustido,
Herodes entre inocentes . . .
Rey de paramento viejo*) . . .
¿Porque me echaste en prision?
¿Quien te engañó, rey mochuelo? . . .
¿Porqué mandaste cortar
El blanco cuello á Isabela?
¿Con que azúcar y canela
Se puede agora curar?

---

*) „König von altem Plunder": Hamlet's „zusammengeflickter Lumpenkönig."

Vorstellung von tragischer Sühne und Leidenschaftsreinigung: den Opferhelden unseliger Verwickelungen und Fügungen sich mit vollem Bewusstseyn zum Kain seines Gewissens par ordre de Muphti machen, und nachträglich die Gewissensstimme in unbewusstem Wahnsinnzustande sich ausgeifern und belfern, und mit Tollwuthsgewissensbissen um sich schnappen zu lassen! Ist es einem der grossen spanischen Dramatiker jemals eingefallen, einen wahnsinnigen König, einen spanischen Lear zu dichten? Wahnsinnsacte begehen ihre Könige in schwerer Menge, aber aus königlicher Machtvollkommenheit, Majestätsrecht, Wahnsinnsacte von Gottes Gnaden. Den Wahnsinnsact aber als specifischen Königswahnsinn zu tragischer Sühne bringen — vor dem blossen Gedanken musste schon ein spanischer Dichter als vor dem grössten crimen laesae majestatis zurückschaudern. Zum specifischen Königswahnsinn aber bildet und entwickelt sich allmälich aus die überschnappte Macht- und Herrschsucht. Der dynastische Königswahnsinn ist eine historische Pharaoplage als Strafe der specifischen Königshybris — Selbstüberhebung und Selbstvergötzung. In allerneuester Zeit hat das europäische Dalailamathum dieser specifische Wahnsinn ergriffen in Form der Unfehlbarkeitsmanie. Irrsinn aus Unirrbarkeitshochmuth — o der funkelnagelneuen Form von specifisch historischer erblicher Geisteskrankheit als verlarvter, selbstvergötterischer Herrschwuth!

Der König von Irland befiehlt, den gefährlichen Narren zu greifen. Dieser aber fuchtelt mit gezogener Klinge die sämmtliche irländische Hofdienerschaft zur Thür hinaus und jagt ihnen gestreckten Laufes nach, um sie wie die Lerchen aufzuspiessen. Sa, sa, sa, sa!

Gleichzeitig segelt die aragonische Flotte des Grafen von Barcelona, des Vaters von Isabela, heran mit ihrem Könige am Bord und befehligt — rathet einmal! — von Conde Enrique's sechs oder achtjährigem Jüngelchen, des Königs von Barcelona Enkelchen, dem „Kinde“ Don Juan[1], wie Fabio dem Könige von Irland zu dessen nicht geringem Schrecken meldet.[2]

---

1) El niño Don Juan, su nieto,
Dicen que es el general.

2) Esta es justicia divina.

König und Infanta erkennen darin Gottes heimsuchende Vergeltung. Der König ist wegen eines Anführers seiner Truppen in grösster Verlegenheit. Fabio rathet, inanbetracht von Conde's unzurechnungsfähigem Zustande — wen zu wählen? den seit sechs oder acht Jahren — die Zeitangabe im Stücke schwankt zwischen 2—8 Jahren! — in Irland verschollenen Duque Otavio.[1]) Den hat ja seit sechs Jahren[2]) der Kukuk geholt! kratzt sich der König hinter den Ohren. Nach dieser Zeitrechnung kann der Admiral der aragonischen Flotte, das „Kind" Don Juan, höchstens vier Jahr alt seyn.

Mittlerweile erfährt Condesa Isabela von ihrem freundlichen Wirth im Schloss am Meer, dem Duque Otavio, dass er in jener Nacht die Infanta, als selbsterwählter Vertreter, an Stelle des von ihm verhafteten Conde Enrique beschlichen. Zeigt der Gräfin den Ring am Finger, den er in jener Nacht des escamotirten Stelldicheins zwischen 2 und 3 Uhr Morgens von der Infantin als pignus amoris seu concubii subreptitii erhalten, verehrt den Ring, der nur für Conde Enrique „Ketten" machte, der Gräfin als Gastgeschenk, und trägt seinem Diener Polibio auf, die Gräfin nach dem Hafen zu begleiten und sie nach Barcelona übersetzen zu lassen. Bei dieser Gelegenheit kann Diener Polibio nicht umhin, seinen Gebieter, mit Hinzielung auf den Grafen, heimlich zu fragen: „Hast Du sie genossen?" Worauf der Gebieter ihn bedeutsam bedeutet: „Ehrenwerthe Diener haben zu gehorchen und zu schweigen."[3]) Ein Fingerzeig von unabsehbarer Tragweite, so unabsehbar wie der grosse Ocean, der Condesa Isabela in einer am Boden mit einem Leck versehenen Barke an Duque Otavio's gastfreundliches Schloss herangeschwemmt und sie nun vom Schlosse nach Barcelona fluthet, vom

1) Fab. Pues dura del conde el mal,
Mas que venga el duque Otavio.

2) Rey. Há seis años que no viene
A lá corte.

3) Polib. (Ap. á Otavio)
¿Gozástela?
Otav. Los criados
Tienen por blason de honrados
Ser obedientes y mudos.

Diener Polibio nach dem Hafen begleitet, der, im Begriffe, sich mit der Gräfin auf den Weg zu machen, sein obiges Gozástela-Aparte mit einem zweiten ergänzt, aber ein Fürsich-Aparte: „Bei Gott, noch eh' sie den Hafen erreicht, muss sie mein seyn", auf Spanisch: muss ich sie gozaren.[1] So wandelt nun das Ideal von tugendhafter Dulderin und freiwilligem Eheopfer an der Seite eines dem Gebieter seelenverwandten unverschämten Dieners dem Fahrzeuge entgegen, das sie nach Barcelona bringen soll; das glücklicherweise keinen Leck hat, während, leider Gottes, sie, oder ihre Frauenehre, mit einem solchen zu Schiffe geht, sey's auch nur mit dem Schatten, dem Halbschatten eines durch jene frechen Apartes auf sie geworfenen Verdachts von möglichem Lecke in ihrer Muster-Frauenehre und Selbstmärtyrer-Glorie befleckt.

Der Schmachfleck breitet seine Farbe über des Grafen von Barcelona ganzes Racheheer aus, das in schwarzem Kriegsparadeaufzug anmarschirt: schwarzumflorte Trommeln, schwarze Fahne, worauf Isabela's Bildniss gemalt erscheint. Das Kind Don Juan, als schwarzer Prinz und Feldherr-Admiral zwischen zwei bis acht Jahren, in schwarzer Rüstung unter schwarzem Ueberwurf und in der Kinderhand den schwarzen Commandostab. Hinter ihm sein schwarzer Grossvater, der Graf von Barcelona.[2] Der aragonische Cid im Rollwägelchen, der General-Tomb mit den Hosenschlitz hinten berühmt sich gegen seinen Grossvater: „Binnen zwei Tagen wird diese Brust wie ein zu enges Behältniss für meinen kriegsmuthigen Rachegrimm bersten und Entsetzen über die feigen Gegner ausgiessen. Um solches Männervolk zu schrecken und zu Paaren zu treiben, bin ich ganz allein Manns genug."[3] Der kleine spanische Sacramenter von

---

1) Polib. (Ap.)

Por Dios, que antes de llegar
Al puerto, la he de gozar.

1) Soldados con caja y bandera negra, y en ella pintada la imagen de Isabela; el niño Don Juan, armado sobre una sotana negra, con baston de general; detras el Conde de Barcelona.

3) Que dentro de dos dias este pecho
Ha de romper como aposento estrecho
Para asombrar esta cobade gente.

Eisenfresser auf dem Kinderk—stühlchen! Die Soldaten stellen sich auf die Zehen, begierig, den Knirps-Grossmaul zu ergucken. Um ihnen den Anblick zu erleichtern, nimmt Grossvater den „Niño"-Bramarbas mit der Kanonenkugel als Lutschbeutelchen im Maul auf den Arm.[1]) Mittlerweile gebärdet sich König von Irland als Contrastfigur zum kleinen Don Juan, als ein Niño-König, dem das Herz in die Kinderhose fällt. Er hat solche Angsteile, dass seine Noth des Conde Enrique Eisen bricht. Er lässt den Conde auf's allerschnellste aus dem Gefängniss holen und ihn dem fürchterlichen Niño ausliefern.[2]) Ausserdem sey an einem Verrückten ohnehin nichts gelegen.[3]) Auch steht der Duque Otavio schon da, um den Oberbefehl über die irischen Truppen zu übernehmen. Man könnte dieses motivirungslose leichtfertige Hin- und Herschieben der dramatischen Figuren mit der Eilfertigkeit der Lope'schen Compositionsweise sich erklären, die mit dem Anschlagfaden durch lange verlorene Stiche die Scenen und Incidenzen so obenhin wie möglich zusammenheftet, wenn derlei Ruscheleien sich nicht auch bei andern Meistern des spanischen Drama's fänden.

In weit trauervolleres Schwarz als des Grafen von Barcelona, Don Ramon de Moncada, Heer und Flotte, finden wir am Meeresstrande seine Tochter, die hehre Isabela, den Frauenehren- und Tugendspiegel gehüllt, und klagend, in Mannskleidern, über des Duque abscheulichen Diener, Polibio, der sie habe nothzüchtigen wollen, und daran nur durch seinen viehischen Rausch und die finstere Nacht sey verhindert worden.[4]) Man denke doch nur an Isabela's leid- und schicksalsverwandte

---

1) — quiero — con aquestos brazos levantarte

2) Vé, Clenardo
Y trae de la prision atado al Conde . . .
Dársele intento á quien por él me pone
En tanto aprieto.

3) Fuera — de que ya es loco y hombre inutil.

4) Forzarme quiso el vîllano,
Mas como el sueño y el vino,
Le retuvieron la mano
Enfrenó su desatino
La noche . . .

Imogen! Wie diese alle guten Geister der dramatischen Poesie mit ihren Engelflügeln, inmitten aller Fahrnisse und schimpflichen Verleumdungen, als ihresgleichen schirmen und vor dem kleinsten Fleckchen ihrer Frauenheiligkeit bewahren, starkmuthig und unnahbar in sich selbst, nicht dass sie die Reinhaltung und Unversehrbarkeit ihrer Ehre dem Zufall, dem viehischen Rausch eines brutalen Knechtes verdanke. Ist es nicht, als sey es Mission des grossen britischen Bühnendichters gewesen, die Verirrungen aller andern dramatischen Genies in seiner Kunst zu sühnen; das blosse dramatische Genie zur höchsten Seelenpoesie durch eine, so zu reden, kunstsittliche Katharsis zu läutern, als ob in seiner Composition die gefeiertesten dramatischen Versuche, Vorwürfe und Leistungen seiner Vorgänger und Nachfolger, wie auf einer Taborhöhe, sich vergeistigten und vollendeten, gleichwie im Glaubensworte des Messias sich alle früheren Weissagungen und Heilsbotschaften in höchster Weihe und Verklärung erfüllten; und als ob der Messias der dramatischen Kunst Alles und alle dramatischen Sünden, auch die der Erzväter und Propheten der Bühnendichtung, auf sich genommen und gesühnt hätte! Shakspeare's Novellen-Schauspiele, wie Cymbeline, Wintermärchen, sie werden uns gerade seine dramatische Kunst und Technik in grösster Stärke zeigen.

Von zwei spanischen Marketendern, die Isabela in Mannskleidern für einen Spion hielten und ihr Arme und Hände festbanden, erfährt sie, dass jene vor Anker liegende Flotte die des Conde de Barcelona sey. Sie erblickt ihren Sohn — jammert ein Aparte, dass sie ihn mit gebundenen Händen nicht umarmen und nur ihren Thränen freien Lauf lassen könne.[1]) Ergreifender Zug! Aber wie der pannus purpureus[2]) blos angeflickt, nicht mittelst kunstgemässer Motivirung in Fabel, Peripetie und Katastrophe einheitlich verwoben. Heisst das nicht die Büh-

1) Que brazos que atados van
A mal tiempo los empleo.
Las lagrimas derramadas;
Que lo pudieron hacer,
Como no estaban atadas.

2) Purpureus late qui splendeat, unus et alter
Assuitur pannus. Hor. A. P. v. 15.

nenwirkung auf die äusserste Spitze treiben, wenn der Niño-General, Don Hänschen, Folterwerkzeuge herbeiholen heisst [1], um mit der noch unerkannten, und von den spanischen Soldaten, als Spion, ihm zugeführten Mutter ein blutpeinliches Verhör vorzunehmen? Von der Aehnlichkeit aber des vermeinten Spions mit der, „die er zumeist liebe", betroffen, befiehlt das Söhnchen-Grossconstabler, dem Vorgeführten die Fesseln abzunehmen, und ernennt die als Barceloner sich bekennende Isabela zum Hauptmann. „Wüsste ich meine Mutter nicht todt, ich würde schwören, sie in diesem verhüllten Schattenbilde zu erblicken" [2], ruft das Tüpfelchen auf dem I unseres „Fuerza lastimosa"-Drama's, an welchem selbst vom Dichter so viel Fuerza lastimosa verübt worden. Kaum sind der Incognito-Mutter die Bande abgenommen, erscheint vor dem Söhnchen-Oberfeldherrn der Vater Conde Enrique, in Ketten, von Conde de Barcelona, seinem Schwiegervater, herangeführt. Eine Katastrophenscene, abermals aus dem Würfelbecher des Glücksgenies auf das Brett oder die Bretter geschleudert mit der höchsten Augenzahl nach oben. Der Conde Grossvater stellt den Conde Vater dem Enkel-Gran Capitan als den Mörder seiner schönen und heiligen Mutter vor. Auf des Vaters Entschuldigung: Ein Anderer habe ihn dazu gezwungen, fragt das „Kind"-Feldmarschall: „Wie sollte denn ein Mensch den freien Willen eines Andern zwingen können?" Die Frage leistet ihren Komödien-Abtrag an das Kirchendogma vom freien Willen, für welches das spanische Drama des 16. und 17. Jahrhunderts, insbesondere Calderon's, streitet. Conde Vater entschuldigt dies wieder mit der menschlichen Gebrechlichkeit. [3] Eine hinkende Ausrede in dem Munde einer

1) D. Juan. Traed un tormento aquí.

2) D. Juan. Si no fuera muerta
Mi madre, que era jurara
Aquesta sombra encubierta.

3) Conde de Barc.
Este es aquel que mató
Tu madre santa y hermosa.
— — — — —
Conde Enr.
Hijo, un hombre me forzó.

zum ritterlich liebevollen Leidenshelden angelegten und intentionirten dramatischen Gatten- und Vaterfigur. „Ein Mensch kann irren“ — wenn er nämlich nicht zufällig Papst, und eben kein Mensch ist, sondern um die Hälfte mehr als Christus selber, der als Gott-Mensch lebte, lehrte und gekreuzigt ward, und am Kreuze rief: „Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen?“ War dieser Angst- und Todesmarterruf keine menschliche Schwäche? also ein menschlicher Irrthum? Einem solchen Irrthum wäre der infallible Papst am Kreuze schlechterdings nicht unterworfen. Man lass' es nur auf eine Probe ankommen Der dramatische Leidensheld — um auf diesen zurückzukommen — das Widerspiel zum infalliblen Papst, muss irren, aber cum grano salis. Er darf um Gottes und Drama's Willen nicht auf schimpfliche Weise irren, denn das wäre kein Irrthum mehr, sondern ein schlechter und feiger Streich, den sich ein solcher Held um Seel' und Seligkeit nicht zu Schulden kommen lassen darf. Darin muss er infallibel seyn, noch infallibler als der Papst, denn an Jenes Infallibilität in diesem Punkte glaubt alle Welt, was bei der des Papstes so wenig der Fall ist, dass er, wenn er meinte, den Glauben an seine Infallibilität durchsetzen zu können, auf dem dicksten Irrthum herumreiten würde, auf dem jemals ein Gott-Papst minus Mensch nur herumgeritten.

Herzrührend ist des kleinen Generalissimus, Don Juan, Bitten und Flehen zu des Grossvaters Füssen, um das Leben seines Vaters, damit er, der Mutterberaubte, nicht auch zur vaterlosen Waise gemacht werde, weil er sonst vor Herzeleid sterben müsste.[1]) So fleht und jammert das Urbild zum Däumling-Feldmarschall, Cornelius Nepos, in Achim von Arnim's Gespenster-

---

D. Juan.

¿Un hombre puede forzar
A nadie el libre albedrio?

— — — — —

Conde Enr.

Hombre he nacido, hijo mio,
Y como hombre, pude errar.

1) Mi madre es muerta, señor;
Si mi padre muere así,
Yo moriré de dolor.

kutsche. So fleht er weinend und schluchzend, aber unbeschadet der scharfen, an Conde Vater gerichteten Apostrophe, die menschenmöglicherweise vielleicht gar für das Vorbild zu jener berühmten Apostrophe Macbeth's an seine blutigen Hände gelten könnte.[1] Conde Grossvater zieht sich zurück, um sich an dem vom Enkel begnadigten Verbrecher nicht zu vergreifen. Um dem Grossvater doch einige Genugthuung zu geben, lässt das „Kind" den Vater von dem begnadigten 'Soldaten' (Isabela) in's Gefängniss führen und entfernt sich. Nun erstarrt Conde Enrique über die Aehnlichkeit des ihn in Haft bringenden 'Soldado' mit seiner unglücklichen Gattin Isabela. Sie fragt, was ihn zum Morde bewogen, was die Gemahlin verbrochen? „Eine Heilige war sie", ächzt der Erbärmling, „und nur ein König konnte mich zu solcher That zwingen."[2] O du Jämmerling aus Königsfurcht! Die tragische „Furcht" spuckt der deinigen in's Gesicht. Ein bis zu solcher Verleugnung aller göttlichen und menschlichen Gebote schlotterndes Entsetzen vor dem crimen laesae durch nicht unbedingten Gehorsam gegen ein Gott und Menschheit schändendes Königsmachtgebot entwürdigt dich zum Auswürfling aller dramatischen Memmen. Das Insect, das im Rectum eines Pferdes, des Pegasus zumal, nistet, kann unter Umständen bühnenwürdig sein, wie die Bremse der Io oder des Bellorophon; — bühnenwürdiger jedenfalls, als ein solcher sich aus Angst vor den Brauenrunzeln des crimen

---

1) „Kann wohl des grossen Meergotts Ocean dies Blut von meiner Hand rein waschen?" . . . u. s. w.

Arrojástela en lá mar
Pensando poder lavar
Con tanta agua tal pecado,
Mas lo que sangre ha manchado
Con sangre se ha de sacar.

Warfst hinein sie in das Meer,
Denkend, eine Schuld so schwer,
Wasche rein die Wogenfluth.
Aber was befleckt mit Blut,
Stellt auch Blut nur wieder her.

2) Fué santa —
Solo un rey pudo forzarme.

laesae in einen Königstyrannen — verkriechende Dungkäfer! Nun jammert er, auf Soldado-Isabela's Zusprache: „Mein Verbrechen ist unsühnbar."[1] Ja, lastimoser Proktophantasmist! tausendfach unsühnbar, dramatisch unsühnbar, weil keiner dramatischen Sühne würdig!

Lope's unerschöpfliche, leider oft überwuchernde Fruchtbarkeit wirft nun noch in die Schlusskatastrophe, in die auf dem letzten Loch pfeifende Anagnorisis, ein neues Incidenz-Motiv. Vor dem König von Irland, vor der Infantin Dionisia, vor dem Grafen von Barcelona und Conde Enrique, vor Niño-Don Juan, vor Duque Otavio, des Königs von Irland Feldhauptmann, kurz, vor dem sämmtlichen Personal der Tragikomödie „trauriger Vergewaltigung", nach allen Richtungen erklärt Isabela, im Soldaten-Incognito: Nicht der unschuldige Conde Enrique, „Ich war es", ich, der Soldado, war's, der in das Schlafzimmer der Infanta in jener Nacht mich eingeschlichen — zum Beweise: der Ring, den ich beim Abschied als Andenken an so viele Gunstgewährungen und Genüsse mit mir nahm. König und Duque Otavio fahren Beide zugleich aus dem Häuschen. Die Infantin bleibt ruhig in dem ihrigen, sich mit der Bestätigung inbetreff des Ringes und mit der Frage begnügend, ob Soldado von Adel oder ein Plebejer sey. Auf Duque Otavio's Drohung, wenn Soldado nicht widerruft, werde er, Duque, mit des Soldado Namen hervorrücken, schenkt nun Soldado-Isabela der ganzen Versammlung reinen Wein als letzte Neige ein, deren reiner Wein sich als trübste Hefe zu erkennen giebt: „Du warst der Ein- und Aufsteiger, nicht Ich!"[2] Jetzt, wo der König dem Duque das Abälard-Messer[3] an die Kehle setzt, legt der Beschleicher die übliche Schlussgeneralbeichte ab. Die Erklärung der Infanta: Besser ein Beschleicher mit einem Kopf, der ihre abgeschnittene Ehre wieder herstellt, als Einer mit abgeschnittenem Kopf, der sie mit abgeschnittener Ehre und Lei-

1) No hay disculpa

2) Que non fui yo, sino tu.

3) — testes caudamque salacem
Demeteret ferrum Hor. Sat. II. I. V. 45.

beserben liesse [1], rettet dem Duque den Kopf, behufs dessen Ablösung der König schon Horazens Messer erhoben hatte. Dabei lässt es aber Feldmarschall-Cornelius Nepos keineswegs bewenden: Er muss Blut sehen; er fordert den Verräther zum Zweikampf. Grossvater, Vater und Soldado-Mutter berufen des Niño Kindschaft, und erbieten sich als Stellvertreter. Endlich nach der letzten handvoll Salzschrot von unnöthigen Hinhaltungsincidenzen noch am letzten Ende, nimmt Duque Otavio dem Soldado die Incognito-Maske ab, und entlarvt ihn als Condesa Isabela — Jubelumarmungen — Vater, Grossvater, Mutter, Gatte, Kind, Gattin — aus Armen in Arme fliegend. — Wenn Ihr aber meint, Lope's Fruchtbarkeit lasse sich damit begnügen, so rechnet Ihr ohne die noch erst nachschleppende Endscene, die den Schwerenöther Polibio in Weiberkleidern und in Ketten daherschleppt — der Weiberkittel und die Ketten als obligate Parallelmaskerade zu Isabela's Wams, Hose und Ketten. Damit noch nicht genug, thut Lope's superfötirende Incidenz-Fruchtbarkeit ihr Aeusserstes mit Dionisia's der ganzen hochehrbaren Gesellschaft zumbesten gegebenen Anzeige: dass sie diese Nacht eines Mägdeleins genesen [2]), als Parallel-Niño zum General-Niño, und letzte Zwangsgeburt der „beklagenswerthen Gewaltübung" in allen Ecken und Enden der hochgerühmten Comedia: 'La fuerza lastimosa'.

1) Dion. — Aunque el Duque merecia
La muerte por sus traiciones
Le quiero por mi marido
Pues es mejor que me honres
Que no que tu y yo quedemos
Sin honra y sin sucesores.

2) De aquella noche parí
Una niña.

Nach neun Monaten also seit jener verhängnissvollen Quiproquo-Nacht. Wo kommt nun das 8- oder 6jährige Niño-Generalchen her, Conde Enrique's und Isabela's Söhnchen, Don Juan, die es, dieser Zeitrechnung zufolge, ganzer neun Jahre unter ihrem Herzen müsste getragen haben! Solche Oscitanzen muss man schon dem Siebenmeilenkothurn oder Soccus des Lope'schen Genies durch die Finger sehen.

El Acero de Madrid
(Das Stahlwasser von Madrid).

Das Stahlwasser zielt auf die fingirte Brunnencur, welche der fingirte Brunnenarzt, Beltran, des Caballero Lisardo Diener, der Belisa, Tochter des Prudencio, auf ihr Anstiften [1] verordnet, um ihr auf den beim Brunnentrinken vorgeschriebenen Spaziergängen [2] Gelegenheit zu verschaffen, mit ihrem Geliebten, Don Lisardo, Zusammenkünfte zu halten. Aus Gesundheitsrücksichten gestattet Vater Prudencio seiner Tochter die Stahlwassercur, aber nur in Begleitung ihrer gestrengen, mit Rosenkranz und Scapulier gegen jede Anfechtung des Liebesteufels bewaffneten Tante, Teodora. Um Betkranz und Scapulier sammt Tante von Belisa auf die Tugendwächterin selber abzulenken, bringt Lisardo's Freund, Riselo, das seltene Freundschaftsopfer, diese Ablenkung bei der Tante vorzunehmen, auf die flagrante Gefahr hin, dass die heiligen Bannmittel gegen die Liebesteufel sich an der Tante unwirksam erzeugen, und sie ihres eigenen Herzens Thür und Thor dem Liebesdämon in Riselo's Gestalt öffnen könnten. Das von Riselo gebrachte Freundschaftsopfer erscheint, inanbetracht seiner Liebesbewerbung bei der jungen Wittwe, Marcela, um so grösser und selbstverleugnungsvoller. Als Gehülfe des vermeinten Brunnenarztes, Beltran, ist dem Lisardo Annäherung vielleicht mit Belisa gegönnt. Wie der Pulsfühler die Erlaubniss, angesichts der Tante, benutzt, lässt sich denken. Belisa treibt das Bedürfniss der Stahlcur bis zu fingirten Ohnmachten, Amors Antäus-Kunststückchen, das, wie beim mythologischen Ringkampfe, mit einer lebensgefährlichen Umarmung endet, lebensgefährlich für die in den Armen des herculischen Umarmers erstickte Tugend, deren Stärke der mütterliche Schooss,

1) Wie Belisa in einem Briefchen dem Lisardo mittheilt: Sie wolle sich krank stellen, um Vater und Tante zu täuschen:

> Yo voy fingiendo, mi querido esposo,
> Que estoy descolorida y opilada
> Para engañar un padre tan aloso
> Y una tia tan mal intencionada. 1. 4.

2) Con el ir á pasear.

deren Schwäche die freie Luft, besonders auf Spaziergängen bei einer Stahlwassercur. Alles unter den Augen der gestrengen Tante mit Rosenkranz und Scapulier. Lisardo steckt der Ohnmächtigen beim Pulsfühlen einen Gesundheitsring an den Finger, flüstert ihr äsculapische Heilsprüche in's Ohr, mit der Wirkung des von der epidaurischen Aesculapschlange vollzogenen Ohrbeleckens: Belisa schlägt die Augen auf und lispelt: Welcher süsse Ohrentrost! [1]) als hätte ein Bienchen ihr süssen Jungfernhonig mit anbetungswürdigem Stachel säuselnd in's Gehör geträufelt. [2]) „Ein Bienchen?" brummt die haarige Hummel, Tante Teodora. „Es mag wohl ein Bullenbeiser gewesen seyn, der Dir in den Ohren lag!" [3]) Nun ist's Zeit, dass Riselo mit den Erstlingen seines Freundschaftsopfers beginnt. Er nimmt die Tante zu einem heimlichen Zwiegespräch in's Gebet, wobei Rosenkranz und Scapulier einnicken, während Lisardo und Belisa ihre Ohrenbeichte fortsetzen, jedes Wort ein Bienchen, den süssesten Jungfernhonig summend und träufelnd. Schon hört man Rosenkranz und Scapulier leise schnarchen. Die Bienen schwärmen so dicht, dass sie das Leichtlingspaar wie mit einem goldenen vulcanischen Netz umweben, worin sie Tante Teodora in seliger Umarmung betrifft, als hiesse Lisardo Mars und Belisa Venus. [4]) Nun weiss sie, woran sie mit der Stahlwassercur und mit Belisa's Milzverstopfung ist. [5]) Tante Teodora fängt an, Riselo's Freundschaftsopfer zu goutiren. Lisardo ist in der Lage, den ersten Act seiner Eisensäuerlingscur und seiner ersten Ohren-

---

1) Belisa (Despierta).
¡Que dulce consolacion!

2) Parece que una abejita,
Cugo toerno pico adoro,
Con un susurro sonoro,
Que todos mis males quita,
Un panal de miel subrosa
En el oido me hacia.

3) Teod. ¿Abeja? Alono seria
Traidora, en tu oreja ociosa.

4) (Vuelve la tia la cabeza, y ve abrazorse Lisardo y Belisa.)

5) Teod. Ya entiendo la opilacion.

beichte mit dem Siegesruf zu schliessen: Amor, Victoria! Ich hab' gesiegt! [1])

Den obligaten albernen Vetter, der sich nebenher um Belisa bewirbt, führt der zweite Act unter dem Namen Otavio ein, dem sein Diener Salucio schon in der ersten Scene in's Gesicht sagt, dass Belisa's ganze Krankheit nichts weiter sey, als seine, Otavio's, Liebe-bewerbung. [2]) Dann treibt der als Arzt verlarvte Beltran seinen Jocus mit dem „Tölpel" [3]) vom Lande und verordnet ihm gegen Schlaflosigkeit eine Kräutermixtur von unfehlbarer Wirkung, da sie ihn die Nacht über unausgesetzt auf den Beinen, und diese auf dem Laufenden hält. Der munteren schon nach dem ersten Genuss des Stahlwassers sich gestählt und' erkräftigt fühlenden Belisa [4]) verschreibt Beltran eine Feige, die sie nämlich selbst mittelst ihres durch Zeige- und Mittelfinger geschobenen Daumens zuwege bringen und dem Otavio — zeigen soll. [5]) Dagegen klagt Tante Teodora über Verstopfung und Anschoppung im Unterleib, seit der Stahlwasser-Promenade. [6]) Beltran verordnet Spieke [7]), von Riselo auf die leidende Stelle gelegt: Teodora's verliebsames Luchsauge hat auch schon Beltran's Doctormaske durchschaut, und bittet ihn inbrünstiglich, das Auflegen der Spieke durch Riselo vermitteln zu wollen. [8]) Er verspricht es, für den Gegendienst, dass sie ihre

---

1) ¡Amor, Victoria! Vencí.

2) Que pienso que tu afficion
Es todo su opilacion.

3) Beltr. (ap.) En majadero muere
Por Belisa.

4) Hallome mugaliviada.

5) Bel. A quien la (higa) tengo de dar?
Beltr. Désela al señor Otavio.

6) Teod. Tu sobrina, ya has dejado,
Andando, tu opilacion,
Y yo en la misma razon
La tengo de haber andado.

7) Beltr. Vay á la botica luega
Por un manojo de espliego.

8) Theod. Haz buen oficio con el.

Scheinheiligkeit und graue Gottseligkeit an den Nagel hänge, und lieber dafür sorge, dass die beiden Täubchen, Lisardo und Belisa, alsbald in ihrem, Teodora's, Hause ihr Nest bereiten.[1] Ein auf Belisa's Opilacion anspielendes Liedchen versenkt Vater Prudencio in Aparte-Gedanken, ob es denn nicht doch gerathen wäre, die Verstopfung durch einen Ehemann zu heben, und greift sofort nach dem neben ihm stehenden Vetter Otavio, der sich zur Cur bereit erklärt. Belischen will aber sterben eh, als sich desopiliren lassen von Vetter Otavio.[2] Kein anderer als Lisardo soll die Ehe-Cur mit ihr vornehmen.[3] Tante Teodora, non ignara mali, lässt in einem Briefchen an Riselo ihn und Lisardo nach dem Prado auf ein Schlückchen Stahlwasser bestellen. Riselo erledigt zuvor ein Eifersuchtsschäferstündchen mit seiner vom Fenster herab ihm wegen der Teodora die Leviten lesenden Marcela. Hier wohne nicht die Tugendbüchse Teodora, mit mehr Tugendbüchsen, als der Apotheker Theriak- und sonstige Kräuterbüchsen auf dem Stapel hat[4] — und schlägt das Fenster zu. Nun bringt Beltran Teodora's Billet mit der Schreckensbotschaft für Lisardo, dass Belisa den Otavio heirathen soll und mit der für Riselo nicht geringeren Schauderkunde, dass sie, Teodora, ihn heirathen möchte. Marcela, die blos hinter dem Gewölk ihrer Fenster-Jalousieen und dem ihrer eigenen Jalousie sich versteckt gehalten, erscheint abermals am Fenster mit der Erklärung, Riselo müsse, solle sie ihn wieder in Gnaden aufnehmen in ihr Herz, auf dem Prado der

---

1) Beltr. Haré lo, Teodora ansi.
Arrinia la hipocrisia
Y la panda beatitud . . .
Traza que estos dos pichones
Hagan su nido en tu casa.

2) Tia, mi muerte procura.

3) Mire que Lisardo es ya
Mi honor, mi vida, mi ser.

4) Que no vive aquí Teodora . . .
Es mujer de escapulario
Con mas botes de virtudes,
Aguas, yerbas y saludes
Que hay en cas de un botecario.

scheinheiligen Beguine im Busssack[1], den Liebestollwurm aus der Nase ziehen, den Zagel in den Nacken werfen und ihr das Enttäuschungslicht aufstecken und ihr damit heimleuchten. Vergebens stellt ihr Lisardo vor, Riselo würde dadurch auch seiner, Lisardo's, Bewerbung um Belisa den Todesstoss eingeben. Marcela besteht auf dem sofortigen Heimleuchten, widrigenfalls auch sie nach einem andern Liebhaber sich umsehen werde. Riselo wüthet sich zur Eifersuchts-Horniss, reckt den Dolchstahl, Marcela schreit ¡Ay Dios! und läuft weg vom Fenster. Trotz Liebes- und Eifersuchtswuth hält Riselo, der biederherzige Freund, am Freunde fest, entschlossen, Lisardo's Interessen auch fernerhin wahrzunehmen, und stünden tausend Weiber auf dem Spiel.[2] Marcela's wiederholtes Erscheinen am Fenster und eifersüchtige Liebesabsage macht Riselo in seinem Freundschaftseifer nicht wanken. Eine seltene Selbstverleugnung aus Freundschaft in der spanischen Komödie!

Marcela erscheint verschleiert auf der Strasse und trifft mit Otavio zusammen, einem ihr unbekannten, aber durch verwandtes Schicksal, durch Brunnencur-Liebesleiden, verbundenen und daher sich ihr, der Verhüllten, zugesellenden Genossen. Schon hat Marcela auf dem Prado Belisen und Teodora in's Gespräch genommen; schon Riselo die Verschleierte bemerkt; schon Belisa sich der Aufdringlichen im Schleier erwehrt; diese schon der Teodora den Riselo als ihren Gatten bezeichnet, und ihn mit verschleierter Wuth der Betschwester zur Verfügung gestellt[3] — und schon lägen sich beide Nebenbuhlerinnen in den Haaren, käme nicht Riselo's Nebenbuhler, Florencio, daher, den die Verschleierte mit geheucheltem, vom Sturmwind der Eifersucht von Riselo auf Florencio gejagten Liebesflugfeuer anfällt. Daraus erkennt Riselo seine Pappenheimerin und feuert mörderische Apartes ab. Alle Donner! Sie

---

1) envuelta de manta de xerga.

2) Lisardo. El medio es dejarme á mi . . .
Riselo. Eso no por mil mujerés,
Aunque reviente, aunque muera.

3) Le dejo que os hable y vea.

betet ihn an — und das duld' ich?[1]) und muss zusehen, wie Florencio mit Marcela davongeht, und nach dem Zusehen noch das Nachsehen haben, während Marcela sich mit einem Aparte in's verschleierte Fäustchen lacht![2]) Lisardo hat Noth, den Riselo an den vor Eifersucht brennenden Rockschössen zurückzuhalten, während Betschwester Teodora wie ein feuriges Meteor davonstiebt, Belisa und die Zofe Leonor sammt der stummen Statistenperson, Otavio, in ihrem vor Entrüstung und Eifersucht glühenden Schweifwirbel mit fortreissend, die Sprüchworte, wie ein Schwungstern Funken, von sich schnaubend: „Weder Er (Riselo) soll mein Gatte, noch Du (Belisa) Lisardo's Gattin werdén!"[3]) Lisardo, Riselo, Beltran treiben sich vor Eifersuchtsverzweiflung selber die Hüte an bis auf die Schultern[4]), und der zweite Act seinen Riesenfilz bis an die Fussknöchel Allen zusammen. Meisterliche Schlussscenen durch Bewegung, vis comica und Lustspielcharakter, meisterlich alle zusammen!

Die päpstliche Dispensation zur Verheirathung seiner Tochter Belisa mit Vetter Otavio ist eingetroffen, und nun wundert sich Vater Prudencio nur über Eins, dass er nämlich Belisen alleweile verstopfter vor sich sieht, als sie beim Beginn des Brun-

1) Riselo (Ap.).
¡Vive el cielo, que le adora!
¿Esto tengo de sufrir?

2) Marcela (Ap.).
¡Cuán bien, justo cielo,
Me vengaste de Risuelo!

3) Teod. Ni él ha de ser mi marido,
Ni tu de Lisardo esposa.

4) Ris. Marcela und Florencio zusammen?!
Lis. Belisa und Otavio zusammen?!
Beltr. Leonor und Salucio*) zusammen?!
Ris. ¡Juntos Marcela y Florencio!
Lis. ¡Juntos Belisa y Otavio!
Beltr. ¡Juntos Leonor y Salucio!

*) Otavio's Diener.

nentrinkens gewesen[1], und macht die fromme Schwester und Betschwester, Teodora, für diese hartnäckige Opilacion verantwortlich. Sie schwört bei ihren hundert Argusaugen, dass keines derselben ihren Wachtdienst auch nur einen Moment versäumte. Aber Unterleibsbeschwerden bei einem mannbaren Mädchen erleiden dergleichen Rückfälle dem Argusschweife in's Gesicht. Prudencio, sich das Weitere vorbehaltend, geht die päpstliche Dispensation holen, das unfehlbare Bestandstück der spanischen Komödie und ihr stehender Petrusschlüssel zum Lösen und zum Binden, zum Lösen des Lustspielknotens, und zum Binden der Liebespaare.

Teodora insinuirt der Belisa des Vaters Verdacht, betreffs der versteckten Opilacion nach der Cur.[2]) Stahlwasser gegen Hartleibigkeit ist aber das verkehrteste Heilmittel, und was die Ventrikel eines Mädchenherzens anbelangt, so vertragen sie Amors ganzen Köcher voll stählerner Pfeilspitzen so gut, wie ein Hühnermagen die spitzigsten Schuhnägel. Belisa sagt es nahezu selbst, aber im Sinn der christlichen Legende: dass Lisardo in der Sebastians-Kirche, wo sie ihn zum erstenmal gesehen, alle Pfeile des h. Sebastian auf ihr Herz abgeschossen[3]), das seitdem an einer stählernen Liebes-Opilacion leidet, die der Desopilacion des Vaters, und sogar der Dispensation des heiligen Vaters den hartnäckigsten Widerstand entgegensetzt. Hierauf kam aus einem Gebüsch am Manzanares der kleine heidnische S. Sebastian-Schütze, der Amor, hervorgesprungen, und drückte seine noch stählerneren und mit allen Stahlwassern gewaschenen Pfeile ab auf ihr Herz.[4] Was Wunder, dass die Folgen dieser doppelten Ladung von Sebastians- und Amor-Pfeilen sich alsbald einstellten. Beträcht-

1) Con mas opilacion que antes la veo.

2) Tu padre esta sospechoso
De verte mas opilada
Tras el acero.

3) Aquel mancebito
Que me vió en la iglesia
De San Sebastian
Me tiró mil flechas.

4) Pues amor entonces
Disparó sus flechas.

liche Zunahme der Opilacion mit Auftreibung des Unterleibs? [1]) Da hilft keine päpstliche Dispensation gegen, und die päpstliche Unfehlbarkeit selber fiele dabei zu kurz. [2]) Eh' fünf Monde in's Land gehen, würde die Geschwulst von selbst abnehmen ohne Dispensation, das habe diese Art von Auftreibung so in der Art, wenn sie vier Monate lang zugenommen — ihr Fall eben — dass sie, die Anschoppung, noch fünf Monate brauche, um sich zu verlieren, inkraft ihrer eigenen Dispensation. [3]) Die Argusaugen, die nun Tante Teodora macht! Die Tante sieht sich plötzlich in die Lage einer plautinischen Amme versetzt, die sich im Hui in eine Hebamme umsetzt, da Belisa's wunderlichem Gebahren nur die zwei Pünktchen auf dem a fehlen, um Doctor und Wehmutter gegen die fürchterliche Opilacion zu Hülfe zu rufen. [4]) Menander und Plautus würden diese Stahlwasser-Komödie als eine vom ersten Wasser der neuen griechischen und alten römischen Komödie und ihren eigenen Komödien als vollkommen ebenbürtig begrüssen.

Riselo steht wieder vor Marcela's Erker und will sich die Haare ausraufen vor Verzweiflungswuth, dass er seine von Marcela gehohnneckte Eifersucht an der lachenden Balconteufelin nicht auslassen kann, die ihren Liebes- und Eifersuchtsverdruss in

---

1) — mi opilacion
Creció de manera
Que jamas me he visto
Tan pesada y necia.

2) La dispensacion
Mal venida sea.

3) Suplico te, Tía,
Dislate las fiestas,
Hasta ver si acaso
Esto bulto mengua
Por lo menos, tia,
Cinco meses sean;
Que bien habrá cuatro
Que pisé las yerbas.

4) Belisa. ¡Que terrible opilacion!
Parece que el corazon
Salir del pecho procura
Llameme luego un doctor.

spöttisch-giftiger Scherzhaftigkeit auslässt, der tollmachendsten aller Eifersuchtsqualen. Lisardo spricht bei ihr dem Freier zugute, der dabei Blut und Wasser schwitzt. Er verlangt ein Briefchen von Riselo zurück — „was Briefchen?" lacht sie — „längst verbrannt! Sie bewahre kein Briefchen von einem verabschiedeten Liebhaber auf, verbrannt bis auf die Asche der Erinnerung." [1] Den unten vor Schüttelfrost des Aergers Zitternden erwärmt sie mit einem Guss heisser Spottlauge über den Kopf, betreffs seiner lieben Teodora. [2] Lisardo bringt endlich eine Versöhnung zustande. Aber welche? Auf den Knieen muss Riselo Abbitte leisten und sogar die Abbitteformel zerknirscht und zermalmt nachsprechen, die sie ihm vorspricht. Marcela ist eine spanische Liebesunholdin von so erstaunlicher Lebenswahrheit, dass der Nichtspanier sie leib- und seelenhaft vor sich sieht, und die Umwickelungen des Anbeterherzens mit schlüpferigem Schlangengeringel und die tödtlich wollüstigen Giftstiche an dem eigenen Herzen zu fühlen meint. Herzensumwickelungen und Giftstiche in's Herz, die aber doch in letzter Absicht, wie die Umflechtungen von Hygiea's Schlange eine Heilwirkung, Liebesheilwirkung eifersuchtslistig erzielen. In seiner Stahlwasser-Komödie lässt wieder Lope an allen Ecken und Enden die erquicklichsten Quellen von Charakter- und Situationskomik aus dem Sande der spanischen Schablonen-Komödie springen. Belisa und Marcela sind neue Figuren, und die Freundschafts-Solidarität von Lisardo und Riselo wirkt als erfrischender Seelenreiz in dieser Blut- und Milzreinigungs-Stahlwasserkomödie von ächt antikem Lustspiel-Schrot und Korn, vereint mit dem romanischen Verszauber des Troubadourstyls. Ein Plautinischer Diamant in Facetten kunstreich geschliffen mit dem Diamantenstaub der Cancionero-Lyrik und strahlend im ergötzlichsten Farbenschimmer. Wer an der Wunderkraft jenes vertrockneten Schlangenbalges zweifelt, den der römische Cäsar als heilbringendes Amuletarmband trug; der wird an solche dem dürrbunten Schlangen-

1) Marcela. ¡Yo papel suyo, que ya
Hasta memorias quemé.

2) Tiemblas del hielo, Riselo
Que has visto en mi para ti.

balge der spanischen Mantel- und Degenspiele innewohnende Zauberkraft glauben müssen, wenn er die Wunderwirkungen gewahrt, welche dieser buntscheckig geringelte, um Lope de Vega's Schreibarm gewundene Häutungsbalg noch gegenwärtig hervorbringt.

Prudencio und Otavio, Schwiegersohn mit päpstlichem Dispens, aber ohne Braut, erkennen in Lakai Bertran des Pudels Kern vom Pseudodoctor, und lassen ihn, gebunden, vorläufig in Zimmerarrest bringen. Durch's Fenstergitter seines Haftzimmers giebt Bertran der über ihre zunehmende Opilacion jammernden, und alle Stahlwasser der Welt vor der nicht minder rathlosen Teodora verwünschenden Belisa, Zeichen hinunter von seiner Lage. Kammerzofe Leonor bringt nun gar die Schaudernachricht, dass Schwiegervater und Sohn, inkraft des Dispenses, mit einer brennenden Fackel schon unterweges sind, um den Beltran ein wenig zu beträufeln, und dem Doctor die Heilkraft von Glühschwämmen und Glüheisen an seinem eigenen Fleisch beizubringen. [1]) Zum Glück für Beltran's Haut hat Leonor den Zimmerschlüssel. Belisa schliesst ihm auf, und die Fackeln mit Prudencio und Otavio haben selbdritt das Nachsehen. Otavio's Diener, Solucio, meldet, der Haftling striegele des Teufels Mauleselin [2]), mit andern Worten, Beltran habe der Teufel geholt und Belisa gleich mit. Und bald sehen wir auch Belisa im Costüm der leibhaften Mantel- und Degenkomödie [3], und den fackelflüchtigen Beltran in Belisa's Kleidern auf der Strasse in stockfinsterer Nacht, vor Marcela's Hause, wo Lisardo und Riselo sich befinden. Beltran ruft im Mädchendiscant nach Lisardo, und wird, nachdem er eine Weile den Lisardo mit der Frauenstimme gehänselt, von diesem als Beltran recognoscirt. Als Beltran dasselbe Spiel mit Riselo vornimmt, reisst ihm die eifersüchtige Marcela Haube sammt

1) Que Otavio y tu pádre airado
Una hacha encendiendo están
Para pringar á Beltran.

2) — almohaza
Las mulas de los demonios.

3) con capa, espada etc.

Schleier ab. In diesem Moment erscheint der Dispensschwiegervater Prudencio mit dito Schwiegersohn Otavio und mit noch einem überzähligen Gesellenpaar, dem in der spanischen, namentlich in Lope's Komödie, stationären Parallelfigurenpaar, das sich zufällig in der Komödienintrigue mit den überflüssigen Beinen verwickelt, hier Florencio und Freund Gerhardo heisst, die am Schluss nur wie Schergen eingreifen, indem sie unter der Hausthür Belisa und Beltran dem Prudencio dingfest machen helfen. Prudencio erklärt sich mit Lisardo's Erklärung seiner Bereitwilligkeit, die eheliche Nachcur zur Stahlwassercur mit Belisa vornehmen zu wollen, zufriedengestellt, und Otavio mit der päpstlichen Dispensation in der Tasche, statt der Braut an der Hand. Wie gewöhnlich lässt sich auch von dieser Komödie des Lope nicht nachrühmen „Ende gut, Alles gut"; vielmehr heisst es auch bei dieser, wie bei seinen trefflichsten Stücken: „Alles gut, nur Ende nicht gut." Es ist eben die Nothtaufe, um schliesslich den Namen der Komödie behufs Rechtfertigung des Titels zu constatiren. Die Stahlwasser-Quelle verläuft mit des Dichters Erfindungsquelle in den Sand. Das finem lauda schüttelt sein Genie, wie der Pilger den Staub, von den Füssen — von den Vierfüssen seiner unerschöpflichen und unnachahmlich leichtfüssigen Trochäen.

El Caballero de Olmedo
Der Ritter von Olmedo.

Das Kaleidoskop, zu deutsch, Schöngucker seiner erotisch-zelotypischen Komödienspiele, schüttelt Lope de Vega in jedem derselben zu einem neuen Figurenbilde des Liebesmotivs auf; in solcher Figurenwandlung und Umstellung vorzugsweise seinen Erfindungsreichthum bekundend. Eine seiner „famosesten" Comedias: El Caballero de Olmedo[1], „Der Ritter von Olmedo",

1) Olmedo, eine Ortschaft, unweit von Medina del Campo, in Altcastilien, uns durch zwei Schlachten bekannt, 29. Mai 1445 und 20. Aug. 1467; desgleichen Medina del Campo, durch den mörderischen Strassenkampf, dessen Held der Günstling, Luna de Alvaro (1441), und durch den schimpflichen Enrique IV. (el Inpotente) mit dem aufständischen Adel

rückt und rüttelt das Liebesmotiv hinsichtlich der ersten Bekanntschaft des Liebespaares, des Olmedo-Ritters, Don Alonso de Manrique, und Doña Ines, in die Configuration einer Romeo-Liebe, insofern Beide, auf das erste Sicherblicken, in Eine unlöschbare Liebesgluth zusammenschlagen. Ueber diesen einen Berührungspunkt mit der Romeo-Julia-Liebe hinaus die Leidenschaft des Ritters von Olmedo und des Fräuleins von Medina del Campo auch in Verlauf und Entwickelung vergleichen wollen, wäre die sträflichste Versündigung an jener prädestinirten von einem Erstblick zu tragisch-schicksalvoller Amor- und Psyche-Liebe angefachten Seelendoppelflamme. Wie es mit des spanischen Romeo[1], des Olmedo-Ritters, solcher Liebe würdiger und weihevoll-gemässer Leidenschaftsstimmung von vornherein bestellt ist, das bezeugt Don Alonso's erster Schritt behufs Gewinnung und Aneignung seines nur erst verständnissinnig erschauten, noch nicht gesprochenen Herzensidols. Dieser erste Schritt gilt einem Abklatsch von 'Celestina', der Kupplerin Fabia, die dem Olmedo-Ritter das Liebchen, im Wege der saubern Künste ihres Gewerbes, verschaffen soll, und in der er zu dem Zwecke in einer zwei Columnen langen Erzählung das erste Begegniss mit seinem als Schäferin gekleideten „Engel" auf der Messe zu Medina del Campo schildert, mit einem Ueberschwange von glühender Malerei des Eindrucks, deren Feuer den gleich an der Expositions-Schwelle — der Thürschwelle eines Kuppelweibes von Profession! — seiner frischen Liebesleidenschaft angehefteten Schmutzfleck, weit entfernt ihn zu tilgen, seinem Herzen und der Komödie enkaustisch einbrennt. Dem Schandweib übergiebt er

---

geschlossenen Compromiss (1465). Gesch. d. Dram. VIII. S. 711. 712. Anm. 825. 826. Ausserdem ist Medina del Campo durch seine Jahrmärkte berühmt; durch den in dieser einst von 50,000 Einwohnern bevölkerten Stadt erfolgten Tod der Königin Isabel; durch das Schloss, welches der Architekt Fernando de Carreño für König Juan II. daselbst erbaute (1440). Infolge des Stadtaufstandes unter Carl V. (König Carlo I.) und der von dem königlichen Feldhauptmann, Antonio de Fosseca befohlenen Einäscherung ist Medina del Campo zu gänzlicher Unbedeutenheit und Verarmung herabgesunken. — 1) Lope de Vega's eigentliches Romeo-Julia-Drama haben wir bereits S. 340 ff. in seiner Comedia 'Castelvines y Monteses' unter die Lupe genommen.

ein Briefchen für die Schöne, das den ersten Erguss seiner Erklärung enthält: eine Herzensausschüttung in eine Kloake, die sie an Ort und Stelle flössen soll! Doña Ines enthüllt doch mindestens ihr Inneres ihrer ehrbaren, wenngleich langweiligen Schwester, Dona Leonor, vor welcher sie jenen ersten auf der Marktmesse und dann in der Kirchenmesse getauschten Liebesblickstrahl, vom Herzen, wie Morgensonnenlicht vom Bononischen Stein, oder vom Oculus mundi genannten Edelstein, eingesogen, spielen und spiegeln lässt.[1] Eine Augenblicksliebe, die sich zu einer Ewigkeit von Seelenwonne und Himmelsentzücken erschliesst, wie? eine solche Liebe müsste nicht von Herz zu Mund zumal überfliessen? Der gemeinsame Augenstrahl müsste die Verständnissinnigkeit des Blickes nicht als gegenseitig augenblickliches Liebesgeständniss verlautbaren? Das Zwillingsknospenpaar sollte den ersten Sonnenfrühstrahl in Einem Thautropfen schlürfen, und nicht von Lippe zu Lippe gleiten, sondern jede der Knospen dürfte ihren halben Tropfen auf Nebenwegen der anderen zukommen lassen; die eine durch Vermittelung eines garstigen Stinkkäfers; die andere Hälfte durch den Saugrüssel eines genäschigen Buttervogels, der von Kelch zu Kelch den Befruchtungsthau, den Blüthenstaub trägt, der Blumenkuppler? Da sitzt auch schon Stinkkäfer auf dem Lippensaume der Ines-Knospe mit Alonso's halbem Thautropfen an der Nase. Celestina's Abklatsch, die Kuppelhexe, Fabia, kommt, wie ihr Urbild, als Hausirerin, lässt unter ihrem Kram, wie zufällig, das Liebesbriefchen von Ines erblicken, und dreht die Finte: das Briefchen gelte einem edlen Fräulein, dem sie, Fabia, es zuzustellen nicht wage, trotz der ehrbaren Heirathsabsichten, die der Caballero hege. Doña Ines möchte daher, um sie doch das güldene, ihr vom Ritter versprochene Kettlein verdienen zu lassen — Doña Ines möchte ihr das Liebesbriefchen beantworten, das dann sie, Fabia, dem Ritter als Antwort von seiner Schönen, jenem Edelfräulein, überbringen wolle. Ueber diese Finte muss Mutter Ce-

---

1) — en el instante que ví
Este galan forastero,
Me dijo el alma „este quiero"
Y yo le dije „sea ansi."

lestina sich im Grabe dreimal umkehren. Doña Leonor aber erklärt, während Doña Ines im Nebenzimmer die Antwort schreibt, die Finte als vortrefflich [1], als ein Musterstück von Erfindung, und der französische Uebersetzer der Komödie, Mr. Eugène Barret, ruft entzückt: „Welche reizende Wendung!“ [2]) Als ob es bei dieser Ines, die doch mit allen zehn Fingern nach dem Liebesbriefchen greifen muss, einer solchen Wendung bedürfte! „Pfui Dich an, Du altes Fell!“ – speit Mutter Celestina der Pfuscherin aus dem Grabe in's Gesicht. „Schier Dich, mit Deiner „buena invencion“ und Deinem „tour charmant“ zum Teufel, der Dich aber mit seiner dreizinkigen Gabel ganz sicherlich aufrafft und zur Hölle hinauswirft, als die ungeschickteste Kuppelhexe, die das Gewerbe in üblen Ruf bringt und mich im Grabe noch beschimpft! Zu den anderweitigen Erfindungen des ersten Actes würde Celestina vielleicht auch den Kopf schütteln; jedenfalls selbe für keine von Lope's Mustererfindungen, wie Doña Leonor und Mr. Eugène Barret, erklären. Zunächst die Erfindung des Don Rodrigo als Lustspielfigur überhaupt, der um Doña Ines Hand sich bei ihrem Vater mit Gongorismen und den abschmeckendsten Phrasen des Cultistenstyls bewirbt, zumal in der steten Begleitung seines Freundes, Don Fernando, des Unterfutters zur Schlafmütze: Rodrigo. Dann möchte vielleicht Celestina ihr noch als Todtenschädel anschlägigeres Haupt über die beiden Hälften des grünen Bändchens, wo nicht schütteln, doch mindestens wiegen, welches grüne Bändchen Doña Ines an ihr Balcongitter als Zeichen für Don Alonso, den Olmedo-Ritter, befestigt hat, dem sie in ihrer Antwort auf das Liebesbriefchen ein nächtliches Stelldichein vor ihrem Erker gegeben, und welches grüne Bändchen die Schlafmütze, Don Rodrigo, mit ihrem Unterfutter, Don Fernando, theilt, um die Enden an die Mütze zu stecken, jedes von ihnen ein Bandstück. Zu welchem Ende? [3]) fragt Celestina mit Don Fernando, „damit“ — erwidert Schlafmütze Rodrigo — „die beiden Schwestern, Ines und Leonor, an dem Zeichen erkennen

---

1) ¡Que buena invencion! — 2) „Quel tour charmant!“

3) D. Fern. ¿A que causa?

mögen, dass wir zusammen hier gewesen." [1] Unterfutter nickt beifällig; Celestina zuckt die Schultern. Don Alonso findet natürlich nichts von einem grünen Bande, nicht ein Restendchen davon am Balcongitter, stösst aber dafür im Dunklen mit Don Rodrigo zusammen, den er, ohne ihn zu erkennen, vom Gitter wegweist. Die Degen kreuzen sich. Don Rodrigo bekommt sein Theil, zieht sich mit seinem Zopf, Don Fernando, zurück, lässt aber, nachdem er ein Bestandstück der Mantel- und Degen-Komödie, letzteren nämlich, eingesteckt, den Mantel als Erkennungsobject, behufs der Knotenlösung, fallen, den Alonso seinem Diener, Tello, zu diesem Zwecke aufheben und vorläufig in Verwahrung nehmen heisst. [2])

Don Rodrigo erscheint vor Ines und Leonor mit dem halben grünen Bändchen an der Mütze. Bald darauf tritt Don Fernando in Begleitung von Doña Ines' Vater, Don Pedro, ein, mit der andern Hälfte des grünen Bandes an der Mütze. Beim Erblicken der beiden grünen Parallelhälften an den Parallelhüten des Schattenrisses des albernsten aller Freier [3]) und seines noch langweiligern Halbschattens, flüstert Doña Ines in's schwesterliche Parallelohr: „Eine von der Fabia gezettelte Intrigue" [4]), die ihr Bestellbriefchen dem Rodrigo überbracht hätte [5]), anstatt es dem Olmedo-Ritter einzuhändigen. Wie kommt nun aber Don Fernando zur andern grünen Hälfte? — fragt sich Schwester Leonor, den Fernando zu ihrem Parallelfreier improvisirend, und von Schwester Ines Aufschlus über diesen Zwiespalt des grünen Bändchens verlangend, grün vor Eifersucht aus

1) D. Rodr. A que los dos nos le vean
Y sabrán con esta traza
Que habemos venido juntos.

2) Tello. Aquí se quedó una capa.
D. Alonso.
Cogela y ven por aquí.

3) Doña Ines.
(Ap. á su hermana.)
Non he visto tan necio.

4) Todo fue enrede de Fabia.

5) ¡Yo papel á Don Rodrigo!

dem Stegreif [1]) — „Que buena invencion!" „Quel tour charmant!" — lacht sich Celestina im Grab die Haut voll. Mit Einer Volte bringt Fabia, die der Actschluss auf den Schlag herbeiführt, Alles durch die Versicherung in's Gleiche: „Don Alonso wird der Deinige. Lass mich nur machen. Du wirst glücklich seyn mit dem Manne, der die Zierde von Medina ist und die Blume von Olmedo." [2])

Nun erst hinkt das Romeo-Julia-Liebesgeständniss in der zweiten Scene des zweiten Acts hintennach, wo das Liebespaar zum erstenmal seit dem Begegniss auf und in der Messe sich zusammenfindet in Gegenwart — in stereotyper Gegenwart — des an die Ferse seines Herrn unablöslich befestigten spanischen criado oder Gracioso, der, hier Tello zubenamt, in der ersten Scene des zweiten Acts, als selbstgeständlicher 'Sempronio' aus der Tragikomödie 'Celestina', an Doña Ines Hausthür anklopfte mit der Frage: „Ist Melibea zu Hause? denn da kommt Calisto", worauf ihm Doña Ines Zofe, Ana, von innen zuruft: „Warte ein wenig, Sempronio." [3]) Die Nachahmung der unnachahmlichen Celestina an seine und seines Herrn Mütze steckend, wie Don Rodrigo und Don Fernando die Hälften des grünen Balconbändchens, womit die Balconscene in Romeo und Julie in die grünen Fichten gegangen, an ihren Hüten zur Schau tragen. Ueberraschend wetteifert der zweite mit dem ersten Act in „buenas invenciones" und „tours charmants." Ihrem Vater, Don Pedro, der miteinmal eifrig und nachdrücklichst für Don Rodrigo bei seiner Tochter Ines wirbt, erklärt diese, gleich stegreifsmässig: sie gehe in's Kloster und wünsche dessbehufs

---

1) Doña Ines. Y ¡tu de Fernando celos!

2) Fabia. Dejame á mi tu suceso,
Don Alonso ha de ser tuyo;
Que seras dichosa espero
Con hombre que es en Castilla
La gala de Medina,
La flor de Olmedo.

3) Tello. ¿Está en casa Melibea?
Que Calisto viene aquí.
Ana (dentro).
Aguarda un poco, Sempronio.

mit einer Frau von guten Sitten und ehrbarem Lebenswandel zu verkehren und, nächst dieser, einen Sprachmeister, der sie zugleich im Latein und im Singen unterrichte. Wie Tello von dem ad hoc so trefflich erfundenen Anschlag hört, hat er auch schon als dueña von ehrbarem Lebenswandel die Kupplerin Fabia, und als Latein- und Singlehrer sich selber in Petto.[1] — „O que buena invencion!" „Oh quel tour charmant!" schüttelt sich wiederum Celestina im Grab vor Lachen — „insonders wo es gilt, eine Romeo- und Julia-Liebe einem entsprechenden, solcher Liebesidee und himmlischer Herzensseligkeit gemässen Ausgange zuzuführen!" Alonso und Ines, das spanische Romeo- und Juliapaar, ergreifen Tello's Vorschlag mit Begier, welchem denn auch die Ausführung auf dem Fusse folgt. Fabia schleicht schon daher mit Rosenkranz, Krückenstock und Brille als frommehrsame dueña, die Kuppelpelzfüchsin im Schaafpelz, und spielt ihre heilige Maske in Gegenwart von Ines Vater, Don Pedro, zu dessen erbaulichster Täuschung: „Nie" — ruft die väterliche dupe seiner Tochter, Ines-Julia zu — „Nie sah ich eine solche Demuth."[2] Nicht lange, so springt auch Tello herein als sich empfehlender Lateinischlehrer der Doña Ines, und bringt uns mitteins in's Fahrwasser der analogen Scene in Shakspeare's „Bezähmte Widerspenstige" (Taming of the Shrew)[3], so dass Don Pedro selber sich in die Rolle von Vater „Baptista", Tello in die von 'Bianca's' Freier 'Lucentio', und Doña Ines endlich in die der 'Bianca' oder auch umgekehrt: dass Shakspeare's homogene

---

1) Tello. Pues ha de leer latin,
¿No será facil que pueda
Ser yo quien venga á enseñarla?
Y veras ¡con que destreza!
Le enseño a leer tus cartas . . .
Y aun pienso que podrá Fabia
Servirte en forma de dueña,
Siendo la santa mujer,
Que con su falsa aparencia
Venga á enseñarla.

2) No he visto humilidad igual.

3) III. Sc. 1.

Figuren sich in die Masken von Lope's zu verkleiden scheinen könnten, cum grano salis.[1])

Den höchsten Kranz setzt aber den „buenas invenciones“ und „tours charmants“ in Lope's Olmedo-Komödie Scene XII[2]) auf, die, als Göttin aus der Maschine, den König Don Juan II., und seinen Günstling, den Condestable Don Alvaro de Luna einführt, Beide zur Feier des in Medina del Campo am 3. Mai abzuhaltenden Mai-Kreuzfestes[3]) aus ihren Gräbern heraufbeschworen. Die Scene spielt in einem Hotel zu Olmedo. König und Condestable sprechen von Staatsangelegenheiten, vom Alcantara-Orden, von den Abzeichen, die Mauren und Juden an ihren Kleidern künftig tragen sollen, damit ihnen ehrliche Christen ausweichen können[4]), und schliesslich von Caballero de Olmedo, dem durch Geburt und Ruf ausgezeichneten jungen Ritter, den der König durch Ordensverleihung morgen am bevorstehenden Kreuzfeste zu ehren gedenke. „Sagt ihm“ — trägt König Don Juan II. seinem Condestable auf — „dass ich ihm die nächste erledigte Comthurei vorbehalte“[5]) und gehen zusammen ab.

Die letzte zu Olmedo in Don Alonso's Haus spielende Scene des 2. Acts beglückt den Ritter mit einem Liebesbriefchen von Doña Ines, das ihm sein Diener, Tello, zuträgt, und Don Alonso natürlich voller Entzücken liest, zwischendurch den glücklichen

---

1) Des alten 'Baptista' Abfragen z. B. und Sicherkundigen nach Herkunft, Ort und Absicht u. s. w. der ihn dupirenden Diener von Bianca's Freiern im Gleichlaut mit Don Pedro's Fragestellungen an den als Sprach- und Musiklehrer vermummten Tello: Baptista. Von wannen kommt ihr? Don Pedro. ¿De donde es galan? u. s. w. Und beim Wiedereintritt Don Pedro's, wo Doña Ines Alonso's ihr von Tello zugestecktes Billet doux liest, und Tello ihr geschwind, als fahre er im Unterricht fort, lateinische Vocabeln vorspricht, die sie wiederholt, ähnlich wie 'Lucentio' der 'Bianca' sein 'hoc ibat Simois' etc., durchflochten von seiner Liebeswerbung. — 2) In der Ausgabe von Hartzenbusch: Comedias escogidas de Lope de Veg. t. II. (Bibliot. de Aut. Esp. t. 34).

3) á la Cruz de Mayo.

4) Rey. Tenga el cristiano el decoro,
Que es justo: apártese dél . . .

5) — yo le pienso honrar
Con la primera encomienda.

Erfolg von Tello's und der Fabia Vermummungen aus des Dieners Munde vernehmend, und aus dessen Hand einen ihm, nach Melibea's Vorgang in der 'Celestina', von der Ines zugeschickten Gürtel, den er morgen am Feste umlegen möge, empfangend und schwärmerisch dazu seufzend: „O, dass ich (Alonso), dieser Gürtel wäre!" Das O ist auch nur ein Echo von Calisto's O beim Empfange von Melibea's Gürtel in der 'Celestina'.

Stiergefecht zur Feier des Maikreuzes, abgehalten in Medina del Campo, vor König Juan II. und Condestable Alvaro de Luna, und verherrlicht durch den Stierbesieger, den Caballero de Olmedo, den das vom Kampfplatz auf die Bühne herausschallende Jauchzen des Volkes bis in den Himmel emporjubelt, zu Don Rodrigo's und seines Trabanten, Don Fernando, knirschendem Aerger, die Beide am Eingang zur 'plaza', zum Stier-Circus, und am Eingang des dritten Acts, mit zerbrochenen Kampfstangen in der Hand, bei jedem Jubelruf und Siegesschrei im 'Coso' stöhnen und ächzen ob den Triumphen des verwünschten Ritters von Olmedo und ob ihrem ochsigen Pech und Missgeschicke, das der Stier auf seine Hörner nahm, und nun, bei einem zweiten Angriffsversuch, nachdem das Pechbrüderpaar, die Zwillinge im Thierkreis neben dem Stier, sich wieder auf die Kampfbahn gestürzt, erst recht und so schwungvoll auf die Hörner nimmt, dass Don Rodrigo, an allen Gliedern wie zerbrochen, vom Ritter von Olmedo unterstützt, der ihn dem Gnadenstoss des Stiers entrissen, daherschleift, stammelnd: „Euch verdanke ich das Leben, es war ein harter Sturz"[1], — und vor des Königs und des Günstlings Augen! und der schmerzlichste Hornstoss: vor Doña Ines' Augen, wonneleuchtend ob ihres Olmedo-Ritters sieghafter Lanze! Nun erst nach beendigtem Stiergefecht, Scene XIII, erfolgt die Romeo-Julia Balconscene zwischen Don Alonso und Doña Ines: Sie am Balcongitter. Er unten auf der Strasse. Eine Abschiedsscene zugleich, da ihn seine Eltern nach Olmedo zurückberufen; Todesahnungen zugleich vonseiten Alonso's, aus Besorgniss vor seinen auf sein Glück eifersüchtigen Rivalen. „Bist Du aus Eifersucht

1) — con vos le (al ánimo) cobro.
La caida ha sido grande.

schwermüthig" — flüstert Ines — „so ist undankbar Deine Liebe. Ich verstehe Dich, Du aber verstehst noch nicht meine Liebe." Alonso-Romeo versichert, dass er fern sey von jedem Argwohn. „Die Träume meiner Phantasie haben allein diese eitlen Einbildungen erzeugt." Wie Julia's Amme, ruft Doña Leonor von innen. Das Liebespaar wechselt noch ein paar Abschiedsseufzer, Ines hoffnungsvollen, Alonso wehmüthigen Herzens. Alonso's Abschiedsklage in Decimen, mehr gesungen als gesprochen [1]), können sie die innere Seelen-Musik, das wie von Nachtigallen geflötete Brautlied, die Vermählungs-Nachtfeier, das Amor- und Psychepervigilium in Capulet's Garten ersetzen? Oder müssen nicht vielmehr diese todesahnungsschweren Abschiedsdecimen aus dem Stegreif, die zu dem Ton, zu der Haltung, zur Frivolität eines Fopp-, Verkleidungs- und Kuppelspieles, zu Ines' seelenheiterer, ja liebesübermüthiger Herzensstimmung ei-

---

1) Don Alonso.

Yo lo siento, y voy á Olmedo,
Dejando el alma en Medina
No sé cómo parto y quedo:
Amor la ausencia imagina,
Los celos, señora, el miedo,
Asi parto muerto y vivo;
Que vida y muerte recibo.
Mas; que te puedo decir,
Cuando estoy para partir
Puesto ya el pié en el éstribo?
Ando, señora, estos dias,
Entre tantas asperezas
De imaginaciones mias,
Consolado en mis tristezas
Y triste en mis alegrias.
Tengo, pensando perderte,
Imaginacion tan fuerte,
Y asi en ella vengo y voy,
Que me parece que estoy
Con las ansias de la muerte,

etc.

Ein lyrisch-elegisches Prachtstück neben ähnlichen Decimenergüssen im Cancionero general, als Improvisationserguss in einer Comedia wie diese — ein poetisches Aergerniss!

nen schreckenden und durch das Unvorbereitete, das plötzliche Ueberkommen dieser Schwermuth und Vorgefühle einen um so grelleren Abstich und Missklang in Don Alonso's Liebespathos empfinden lassen? Diese, um der angedeuteten Compositionsverstösse willen — als solche denn auch kunst- und poesieverpönte Radicalmängel — diese, unserem Urtheil nach, verfehlteste Scene der Komödie hat der Franzose, der mehrbelobte Eugène Barret, die Stirne, die dummdreiste Stirne, der Balconscene in 'Romeo und Julie' an poetisch dramatischem Werthe ebenbürtig, wo nicht über jene zu stellen, und Lope's Olmedo-Komödie über Shakspeare's 'Romeo und Julie' gleich mit in Pausch und Bogen! [1]

Unmittelbar nachdem Doña Ines sich zurückgezogen, hat der plötzlich von Saul's Geist verfinsterte Don Alonso eine Vision: Er selbst erscheint sich als sein Geist und Schatten, „eine schwarze Maske vor dem Gesicht, einen breitkrämpigen Hut in die Stirne gedrückt und die Hand auf dem Degenknopf.“ [2] Auf Alonso's Frage: Wer der Schwarze sey, antwortet der Schatten wiederholt: „Don Alonso“ und verschwindet. Eine Erfindung ex abrupto schauerlicher Art wirkt in dem Grade lächerlicher, als sie schauerlich seyn will. Aus heiler Haut ein melancholischer Geisterseher, und als Sichselbsterscheiner, Sichselbstbangemacher — wer begreift eine solche aus der Pistole geschossene Charak-

1) Un seul mot suffira à donner la vraie mesure de la valeur de cet ouvrage: c'est qu'il n'est pas loin d'egaler le Romeo et Juliette de Shakspeare . . . Le poëte espagnol a écarté les images funèbres que prodigue la mélancolie du génie anglais: son drame est moins brutal que celui de Shakspeare, et le rôle de Fabia — est moins choquant que celui de la nourrice. Le caractère d'Alonso est plus mâle que celui de Romeo et mieux dessiné. Un seul regard décide de la destiné d'Ines comme de celle de Juliette: C'est la même passion invincible et fatale, — plus pudique chez Ines. a. a. O. p. 208. Jedes Wort in diesem „un seul mot“ ist ein Beleg dafür, dass den Franzosen, wie jeder Maassstab für sittliche Wahrheit, wahre Ehre, wahre Cultur und Civilisation, wahre Menschenwürde, Freiheit und Gleichheit, wahrhafte Tapferkeit und Vaterlandsliebe — dass ihnen ebenso jeder Begriff von kritischer Wahrheit und gewissenhaftem Urtheil abhanden gekommen. Ihre sittliche Verderbniss und Verlogenheit geht mit ihrer geistigen Hand in Hand. — 2) Una sombra con una mascara negra y sombrero, y puesta la mano en el puño de la espada se le pone delante.

terumwandlung, eine solche Peripetie als Selbstwechselbalg? Nur der begreift es, der darin den spanischen Parallelismus als Gespenst seiner selbst zu erblicken die Unbefangenheit besitzt.

Solche dem Komödienhelden auf den Plotz über den Kopf kommende Vorahnungsmelancholie und Schwermuthsbangniss wird uns bei Lope mehrfach überraschen. Seine Flüchtigkeit, oft planlose Eil- und Leichtfertigkeit im Entwerfen, neben seinem, an Stelle des Kunstgewissens, mahnenden und die ruschlige Erfindsamkeit gleichsam am Aermel zupfenden genialischen Instincte, spritzt diesen Hamlettropfen unversehens in die von Anfang herein krystallhelle Lustspielstimmung des Komödienhelden und trübt sie, wie der Tintenfisch die klare Fluth mit einem Tropfen aus seinem Tintenbeutel schwärzt. Buchstäblich eingeschwärzte Melancholie, die den ursprünglich komödienhaft angelegten Geisteston verschiedener seiner Liebeshelden bis zum Wahn- und Aberwitz verdunkelt. Den Charakter, solcher Affectwandlung gemäss, zu grundiren, wär's auch nur, wie etwa unser Lessing seinem Tellheim, Appiani, Tempelherrn dergleichen Charakterzug als Temperamentsstimmung aus der dramatisch-satyrischen Gallenblase in's Blut träufelt — dazu hatte Lope's, im Siebenmeilen-Kothurn oder Soccus über alle möglichen Bühnenstoffe und Combinationen dahinsausender Erfindungsgeist zu wenig Zeit und zu viel Eile. Im Widerspiel zu unserem Lessin der seine ebenso mächtigen wie bedächtigen Erfindungs- und Compositionsschwingen als Krücken verschrie, die ihm bei seinen angeblich mehr kritisch- als poetisch-productiven dramatischen Arbeiten forthälfen. Wie er denn in solcher Tellheimstimmung selber einmal an Mendelssohn schrieb: [1]) „Mein kleinster Vorsatz ist jetzt, wenigstens noch dreimal so viel Schauspiele zu machen, als Lope de Vega.“ Die Kritik, ja die Kritik! Hätte Lope nicht diese, wie jener Wettläufer in den olympischen Spielen das Schurzfell, abgeworfen; er hätte freilich dann nicht dreimal so viel Theaterstücke gedichtet, als der olympische Wettrenner Schritte lief; aber auch nicht wie dieser seine Blössen, seine parties honteuses, zur Schau gestellt. Und unser Lessing und das grösste

1) 1758.

Vorbild dramatisch-schöpferischer Dichtung, der Kunstmeister aus Stratford am Avon, sie hätten, ohne Kritik, ohne tief erwägsame Kunsteinsicht und Ergründen, Prüfen und Ponderiren, die Zahl ihrer Bühnenstücke um's Dreifache mindestens vermehren, hätten ihre Fruchtbarkeit bis in's Lopenhafte steigern können.

Seinem Verhängniss, zumal einem unmotivirten, von seinem Schöpfer, dem Dichter, fatalistisch auferlegten Verhängnisse, kann auch der Ritter von Olmedo nicht entgehen. Einmal im Todesvorgefühl, muss er in sein Verderben rennen. Auf dem Heimritt nach Olmedo vernimmt er aus dem Gebüsch warnende Todesmahnungen, sein Sterbelied:

Haben ihn des Nachts gemordet
Den Caballero
Die Zierde von Medina,
Die Blume von Olmedo.[1])

Die Geisterstimme singt wiederholt:

Schatten laut und leise
Warnten, mahnten ihn;
Warnten vor der Reise
Und nicht heimzuziehn
Den Caballero,
Die Zierde von Medina
Die Blume von Olmedo.[2])

Nun kommt die Geisterstimme als Bauerngespenst aus dem Gebüsch hervorgeschlupft, im Husch wie Zieten aus dem Busch, und mahnt die Blume von Olmedo zum drittenmal zur Um-

---

1) Que de noche le mataran
Al Caballero,
La gala de Medina
La flor de Olmedo.

2) Sombras le avisaron
Que no saliese
Y le aconsejaron
Que no se fuese
El Caballero,
La gala de Medina
La flor de Olmedo.

kehr.[1]) „Solche Furcht" — weist die „Zierde von Medina" die Warnung der gespenstischen Feldscheuche, des von ihm für einen wirklichen Feldarbeiter (Labrador) gehaltenen Spuks, zurück — „Solche Furcht wäre für mein Adelthum niedrige Feigheit."[2]) Der Bauer verschwindet. Don Alonso schreitet fürbass in die von den beiden Dons oder Dunses, Don Rodrigo und Don Fernando, ihm gestellte Mordfalle. Alonso setzt sich zur Wehr mit blanker Klinge. Auf ein Zeichen der zwei Dunses giebt Rodrigo's Diener, Mendo, Feuer; der Ritter von Olmedo stürzt zu Boden. Die Mörder gehen davon. Tello kommt zum Vorschein, findet seinen Herrn in einer Blutlache und trägt ihn wehklagend fort.

Herausgehoben aus dem Zusammenhange, sind diese Scenen Lope's würdig, und wirken mit realistisch schauerlicher Stärke — herausgehoben! die isolirte Trefflichkeit, die eben bricht über sie den Stab. Und welche Fülle von eingestreuten Andeutungen, von dramatischen Momenten, die, aus einer kunstmässigen Motivation entwickelt, zu einem Meisterdrama, einem ganz anderen freilich als die vorliegende Komödie, aber zu einem dem Problem, dem Stoffe ächtbürtigen Drama, einem Shakspearedrama, zu einem jener doubtful plays mindestens, sich gestalten liessen. In der Auflauerungsscene (XVII) z. B. werfen die beiden leeren Dioskuren-Eierschaalen, Don Rodrigo und Don Fernando, Farbenkörner hin — auf Lope's Palette leider nicht zu dem entsprechenden Gemälde vertrieben, sondern auf steinigen Boden eben nur geworfen. So zählt Don Rodrigo mit der von Alonso und dessen Diener, Tello, durch die gespielte Täuschung, durch die Einführung der infamen Kupplerin bei Doña Ines, ihrem Vater, ihr selbst und ihrem ganzen Hause zugefügten Ungebühr und Schmach, deren Sühne die Komödie nicht blos als Anhängsel anflicken, sondern von vornherein anlegen und aus den Eingeweiden des Themas hervorspinnen und durchführen musste — Rodrigo zählt mit diesen vom Liebespaar an ihren Familien, an ihrer Liebe vor Allem verübten Unwürdigkeiten die Sünden

1) Volved atrás.

2) En mi nobleza
Fuera ese temor bajeza.

und Schmachflecke der Komödie selber auf.[1] Welcher Rückschritt in dramatischer Compositionskunst, verglichen mit Cota-Rojas von Lope hier so ruschelig und leichtsinnig nachgepinselter 'Celestina', wo die kathartische Endabsicht der Katastrophe, die in Lope's Komödie albernste Figur aus dem Munde als Moralzettel unversehens, wie das Dosenteufelchen den scharlachrothen Zungenlappen, hervorschnellt — aus den Conflicten der dramatischen Verschuldung entspringt! Ein anderes Weizenkorn, von Lope's mehr instinctivem, auf gut Glück, als kunstabsichtlich schaffendem Genie in die Dörner gesät, ist die Angabe des Bauerngespenstes, dass er die aus dem Gebüsch erklungenen Warnungsliedchen von einer Fabia habe singen hören.[2] Noch ein anderes keimkräftiges Saatkörnchen lässt er, nach Verschwinden des Visionsbauern, mit der Bemerkung fallen, dass die vernommene Romanze auf den Tod eines Bürgers von Olmedo gedichtet worden, den Leute aus Medina del Campo ermordet hätten[3], womit eine zwischen Olmedo und Medina del Campo obwaltende oder früher bestandene Fehde angedeutet wird, die, in Verbindung mit der Einführung Königs Juan II. und des Condestable, Alvaro de Luna, zu einem ganz anderen, d. h. zu einem, diesem Stoff, dieser volksthümlichen Sage allein zukömmlichen Familiendrama, einem wahrhaft spanischen an jene Adels- und Städtekriege sich anlehnenden Romeo- und Julia-Drama sich hätte entwickeln können, entwickeln müssen.

Welchen Ausgang, welche Schlichtung bringt uns nun dafür Lope's Olmedo-Medina-Schauspiel? Improvisationen der schlimmsten

---

1) ¡Que honrada dueña recibió en su casa
Don Pedro en Fabia! ¡Oh misera doncella! . .
¡Cuantas casas de nobles caballeros
Han infamado hechizos y terceros! . . .

2) Labrador. No puedo
Deciros deste cantar
Mas historia ni ocasion,
De que a una Fabia la oí.

3) Pero es cancion
Que por algun hombre hicieron
De Olmedo, y los de Medina
En este camino han muerto.

Art! Oder ist es kein Stegreifsaustrag, wenn auf des Condestable vom Zaune gebrochene Empfehlung der beiden mittelst zweier Hälften eines grünen Freundschaftsbandes verbundenen Froschmäusler zu Don Pedro's Schwiegersöhnen, wenn ihm König Don Juan II. das Fischblasen-Zwitterpaar als würdigste Eidame vorstellt? Und Don Pedro, der ebenso aus freier Hand und auf den Stutz sich als des Ritters von Olmedo, Don Alonso Manrique, und von diesem mit Beschlag belegter Schwiegervater ankündigt, auf das vom Könige dem Ritter verliehene Ehrenkreuz sich berufend, das keine andere Schwiegersohnwahl zulasse! Und Tello's Improvisation als Schlussfeuerwerk? Tello's, der die Ermordung seines Herrn, des Ritters von Olmedo, in der letzten Scene meldet, und ein Tableau von den Schmerzensergüssen der Eltern an des Caballero blutiger Leiche, zu Hause, dort in Olmedo, improvisirt? Eltern, die uns so gleichgültig wie der Comedia bleiben, trotzdem dass letztere den Sohn dieser ein für allemal von ihr an die Luft gesetzten Eltern zu ihrem usterliebeshelden und Ritter auserwählte! Doña Ines' Ausruf: „Weh mir!“ [1]) nachdem sie Tello's Bericht vernommen — verliefe mit diesem „Weh mir“ das ganze Pathos und Ausgangsgeschick der Julia dieser spanischen Romeo- und Julia-Liebe, auch nicht in den Sand einer blossen endgültigen Stoss- und Nothseufzer-Improvisation pro forma: so spräche es doch den verschwenderischen Aufwand von Liebesentzückungen, worin sie in den drei Acten schwelgte, in's Bereich epithalamischer Stegreifslyrik, ohne dramatischen Abschluss, ohne dramatisches Sühnebewusstseyn, ohne Katastrophe, die sich mit einer Hauptfrevlerin, der Fabia, aus dem Staube machte. Und wenn alle angedeuteten Stegreifeffecte sich zu rechtfertigen vermöchten, so würde doch des Königs über dies Mörderpaar gesprochene Schlussurtheil die eclatanteste aller Improvisationen bleiben, indem dasselbe, auf Enthauptung der beiden Mörder des Don Alonso lautend, ihren Hälsen corpora delicti aus dem Stegreif aufbürdet und aufimprovisirt, die ihnen die Komödie von vornherein abgesprochen: Köpfe nämlich.

1) ¡Ay di mi!

El mejor Alcalde el Rey
(Der beste Schultheiss [Dorfrichter] der König).

Der liebenswürdigste zugleich aller spanischen Komödienkönige: so herzfesselnd liebenswürdig, dass man schier mit einem Rey neto, der so wohlthätig in die Familienverhältnisse eines Edelhofbauers eingreift, sich versöhnen könnte. Der Vorgang beruht auf einer historischen, von Mariana und Sandoval erzählten Anekdote. Letzterer berichtet: „Kaiser Don Alfonso (El Emperador Alfonso VII., König von Leon und Castilien) [1]) war ein so eifriger Rechtspfleger, dass er, selbst inmitten seiner kriegerischen, gegen mächtige Feinde gerichteten Unternehmungen und seiner schwierigen Staatsgeschäfte im Innern des Reiches, der Fürstenpflicht, Unbilden zu schlichten und Verbrechen zu strafen, auf's strengste nachkam. Als er im Jahre 1189 (1151) zu Toledo mit den Vorbereitungen zu dem Kriege in Andalusien und der Eroberung des Königreichs Jaën beschäftigt war, erschien vor ihm ein Landmann aus Galizien mit einer Beschwerde gegen die ihm von einem benachbarten Edelmann und Grundherrn, Namens Don Fernando, zugefügten Rechtskränkungen und Gewaltthätigkeiten. Der Kaiser wies den eigenmächtigen Infanzon in einem Handschreiben an, dem Landmann gerecht zu werden und sich künftighin jeder Ungebühr gegen denselben zu enthalten. Zugleicherzeit trug Kaiser Alfonso dem Oberrichter des Königreichs auf, die Sache zu untersuchen und rücksichtslos das Gesetz walten zu lassen, falls der Schuldige den Befehlen nicht Folge leisten sollte. Don Fernando nahm nicht die mindeste Rücksicht auf des Kaisers Schreiben, und der Oberrichter vermochte nichts gegen denselben auszurichten. Da erschien der galizische Landmann abermals vor Kaiser Alfonso, der nun, entrüstet ob dem dreisten Trotzmuth des Edelmanns, sofort gen Galizien aufbrach, insgeheim und unerkannt. Am Orte angelangt, liess der Kaiser, nachdem er des Thatbestandes sich vergewissert, das Schloss des verwegenen, sich eines solchen Besuches nicht vermuthenden Infanzon von Mannschaft besetzen, den Gutsherrn

---

1) Gesch. d. Drama's VIII. S. 154 ff. Prud. de Sandoval, Hist. de los Reyes de Castilla y de Leon. D. Alonso VII. Emperador de las Españas. Çaragoça 1634, p. 201 Era 1189 año 1151.

festnehmen, einen Galgen aufrichten, und den Edelmann zurstelle aufknüpfen.[1]) Der gewaltsam beraubte Landmann erhielt sein Eigenthum zurück. Das war eine des grossen Fürsten würdige That, und liess einen solchen Schrecken in den Gemüthern ähnlich Gesinnter zurück, dass in der Folge Keiner den Andern zu bedrücken wagte. Kaiser Alfonso, als König von Castilien und Leon der Siebente, würde tausend Jahre von seiner jenseitigen Seligkeit für einen Besuch auf seines dramatischen Verherrlichers Landsitz mit Freuden hingegeben haben, um demselben eine aus paradiesischem Lorbeer geflochtene Preiskrone, oder gleich lieber einen vom Himmel gepflückten Sternenkranz für diese seine Königs-Schulzenthat verewigende Comedia zu überreichen, eine Comedia, die zugleich des Dichters ruhmwürdigstes Werk und, unsers Bedünkens, seine vollendetste Meisterkomödie ist.

Als Schauplatz stellt sich in der ersten Scene des ersten Acts eine Landschaft an den Ufern des Flusses Sil[2]) dar, die der junge Bauer Sancho, präsumtiver Schwiegersohn des Pachtbauern Nuño, im bucolischen Styl des Virgil begrüsst mit einem in Decima's versificirten Fragemonolog, an die „edlen Gefilde Galizias" und die sie besingenden Vöglein: ob sie jemals eine zärtlichere Liebe als die seine, eine ländliche Schöne gesehen, die seiner Elvira zu vergleichen wäre? Er habe sie einmal hinter diesen Kastanienbäumen Linnen waschen sehen, die nimmermehr weiss werden konnten unter Elvira's weisseren Händen. Er sah sie in seinem Versteck des Amor Binde waschen. Dass der Himmel die Welt bewahren möge vor dem ohne Augenbinde herumstreifenden Amor![3])

1) — — y sin mas dilacion mandó ponsr una horca á las puertas de las mismas casas de don Hernando, y que luego le pusiessen en ella a. a. O.

2) Galizischer Fluss, den der Minho aufnimmt.

3) Lavaste, Elvira unos paños
Que nunca blancas volvias;
Que las manos que ponías
Causaban estos engaños:
Yo detrás destos castaños
Te miraba con temor,
Y vi que amor por favor
Te daba a lavar su vanda.

Elvira, die den Monolog in ein Zwiegespräch überführen kommt, hält den noch in der Knospe der Liebeswerbung schmachtenden Sancho kurz am Gängelbande von Amor's frisch gewaschener Augenbinde, nimmt ihn aber nebenbei in die Frauenschule, ihn einweihend in die Lehre, die Abweisungen der Frauen stets im Gegensinn des Wortlautes zu nehmen.[1] Wenn es sich doch nur ebenso mit den Schwiegervätern verhielte! — denkt Sancho, und fasst ein Herz und bringt seine Werbung beim alten Nuño vor, während Elvira hinter einer Ulme verborgen das Gespräch belauscht. Nuño kommt mit seinem jungen Schweinehirt Pelayo, den er, Nuño, wegen fahrlässiger Hut der ihm anvertrauten Heerde, angrunzt. Das beirrt den offenherzigen Schweinehirt nicht im geringsten in seiner Bewerbung um —? um Elvira's reinste Hand! Glücklicherweise steht Sancho noch weit genug ab von den Sprechenden, um sich für's erste nur über Pelayo's lästige Gegenwart zu ärgern. Sancho unterbricht Pelayo's Anhalten um Elvira frisch von der Leber weg mit dem seinigen beim alten Nuño.[2] Pelayo, der kein Blatt vor den Mund nimmt, vergilt es dem Sancho, dessen Bewerbung er mit dem Lob seiner Schweine und deren das Herz einer Braut nicht anders als erfreuendem glatten und vor Fett glänzenden Aussehen durchkreuzt. Diese sich durcheinander flechtende Doppelwerbung ist wieder ächt spanisch-schematisch, dabei aber doch ergötzlich. Pelayo kommt immer wieder, nicht auf besagten Hammel, aber auf besagtes Schwein zurück, mit dessen ansprechendem Aeussern, in Ermanglung des seinigen, er bei Elvira unfehlbar Schwein zu haben, dem Alten versichert. Besagtes Schwein erfreue sich einer so kräftigen wohlklingenden Stimme, dass es mit Ehren Capellmeister seyn könnte.[3] Der alte Bauer steht da zwischen beiden Bewerbern und wedelt wie der Ochse beim Wiederkäuen, nach rechts und links die Fliegen ab, oder wie der Blinde beim spanischen Wettspiel, dem „Schweinegreifen", wo der Blinde bei

1) — todas nostras cosas
Se han de entender al revés.

2) Por Elvira me abraso y me consumo.

3) Cochino traigo yo por esta orilla . . .
— — — —
Que pueda ser maeso de capella

jedem Griff nach links und rechts über ein ihm zwischen die Beine rennendes Schwein hinstürzt oder doch stolpert. Von der einen Seite giebt Nuño dem Pelayo mit seinem Schwein Fusstritte, von der andern greift er nach Sancho's von dessen Herrn, Don Tello, dem Grundbesitzer, ihm in etwaige Aussicht zu stellendem wenigen Vieh.[1]) Den Rath giebt ihm der auf diese Anwartschaft hin zur Schwiegervaterschaft erbötige Nuño in Terzinen! Homer's edler Schweinehirt Eumäos lässt es bei einfachen Hexametern bewenden. Ein spanischer Bauer spielt den Helden, trotz dem ithakischen König, und spannt dessen Bogen eben so leichterdings und noch obendrein mit der Zunge und flötet ihm Terzinen, Octaven und Decimen auf der Sirenenflöte vor, dass dem erfindungsreichen Könige von Ithaka das Wachs selber in den Ohren vor Lustkitzel schmilzt. Sancho will sich, gern oder nicht, nach einer kleinen Viehheerde in die Ehe[2]), Pelayo nach einer andern Ehehälfte umsehen.[3]) Elvira tritt aus ihrem Lauschversteck hinter der Buche hervor, nachdem sich Vater Nuño und sein edler Sauhirt entfernt. Necken sich erst gegenseitig mit vorgeblicher Hoffnungslosigkeit, um sich desto ungestümer als liebeseliges Brautpaar in die Arme zu fliegen. Sancho sucht seinen Herrn, den Edelmann und Grundbesitzer, Don Tello auf, in Begleitung des ihm nun treuherzig zugesellten und allwärtshin, wie das Heilige-Antonius- und Achates-Schweinchen, folgenden Pelayo, kündigt dem Infanzon seine Bewerbung um Nuño's Tochter an; der splendide Junker bewilligt dem jungen Landmann ein Geschenk von zwanzig Kühen, und verspricht auf der Hochzeit mit seiner Schwester Feliciana als Gast zu erscheinen, aufgeheitert durch Pelayo's echoartig Sancho's lebhafte Dansagungs-Interjectionen wiederholende und in's Gespräch mit Umstellung der Beiwörter hineingeballte Zustimmungs-Assonanzen.[4]) Don Tello fragt, wer das felsenklüftige Echo sey zwi-

---

1) Como por ser tan rico y dadivoso,
Daráte alguna parte de ganado.

2) Sancho. Yo voy de mala gana; finalmente
Iré, pues tu lo mandas.

3) Pelayo. Aquí la dejo yo; mi amor se muda.

4) Sancho. ¡Tanta merced!
Pelayo. ¡Merced tanta!

schen vier Wänden. Pelayo stellt sich ihm als der verlorne Sohn des Nuño vor, dem er die Ferkel hütet.[1] Der Graciosisimo aller Schweinehirten auf gespaltenen Freiersfüssen!

Die Familie Nuño ist über Sancho's Aufnahme beim Gutsherrn Don Tello und dessen Hochzeitsgeschenk von zwanzig Kühen entzückt, und im siebenten Freudenhimmel vollends bei des gnädigen Herrn Besuch. Sancho hält sich für zu niedrig und gering, um dem Hochedlen nach Gebühr für so viel Güte zu danken.[2] Pelayo, mit seinen Zwischenreden und Zwischenschieben seiner Person, bei Don Tello's Musterung von Nuño's weiblichem Hausgesinde, macht sich wieder zum Stichblatt der komischen Züge auch in dieser Scene, die an jene in Aristophanes' „Frösche" erinnert, wo des Dionys Diener, Xanthias, seine Verwunderung, dass von Allem, nur nicht von ihm die Rede sey, dem Dialog zwischen Dionys und Herakles unter den Fuss giebt.[3] So oft Don Tello um den Namen eines von Nuño's Haus- und Viehmägden fragt, ist Pelayo mit seinem Namen bei der Hand. Nun tritt auch das gnädige Fräulein, Don Tello's altadelige und altjungferliche Schwester, Feliciana, mit Sancho's Braut, Elvira, ein, mit der Peripetie der Komödie, darf man sagen, da beim Erblicken Elvira's eine plötzliche Wendung in den Gesinnungen des Infanzon und in den Geschicken der Bauernfamilie hereinbricht. Sein Aparte giebt diesem jähen Situationswechsel verhängnissvollen Ausdruck: „Nie habe ich eine solche Schönheit gesehen. Welche göttliche Vollkommenheit! Wie weit übertrifft sie jedes Lob und den Ruf ihrer Schönheit! Glückselig die

---

Sancho. ¡Tan grande bien!
Pelayo. ¡Bien tan grande!
Sancho. ¡Rara virtud!
Pelayo. ¡Virtud rara!
Sancho. ¡Alto valor!
Pelayo. ¡Valor alto!
Sancho. ¡Santa piedad!
Pelayo. ¡Piedad santa!

1) El prodigo soy de Nuño.

2) Fuera dervario
Querer daros gracias yo.

3 Gesch. d. Dram. II. S. 192.

Hoffnung, die solchem Besitz entgegensieht!"[1]) Auf Don Tello's Frage nach dem Namen der Verlobten, meldet sich Pelayo auch gleich wieder mit dem seinigen zu Nuño's grimmigem Aerger, der ihm jedesmal mit einem Fluch auf's Maul schlägt. Der Traupriester steht vor der Thür. Don Tello rasch: Lasst ihn nicht eintreten, und abermals ein verhängnissvolles Aparte: Diese göttliche Schönheit bringt mich noch um den Verstand.[2]) Das höllische Feuer, das die Lüsternheit in seiner Seele entzündet, das überwältigend Leidenschaftliche veredelt die unreine Begier und verlangt eine gewisse poetische Entschuldigung. Das sind Kunstgriffe der Meisterklaue, die das spanische Blut freilich unter der Hand dem Temperamente zuschanzt. Sancho's auf die Hochzeit erpichten Ungestüm vertröstet Ihro junkerliche Gnaden auf — Morgen[3]), mürrisch über des Bräutigams Zudringlichkeit. — Armer Mazetto! Ein Romeo-Motiv: schicksalvolle Liebesleidenschaft auf den ersten Blick, gefacht in dem verruchten Busen eines Don Juan Tenorio! Der galizische Barlador de Sevilla empfiehlt sich mit seiner Schwester Feliciana, seinem Leporello gewissermassen im Altjungfern-Unterrock, und dem Brautvater empfiehlt er, die Braut für diese Nacht in Ruhe zu lassen.[4]) Verblüfft bleibt die Familie zurück. Der alte Nuño zuckt die Achseln — was thun? Er ist der Grundherr und mag wohl auch hierzu seinen Grund haben. Aber auch Nuño hat Grund, zu bedauern, dass Seine herrschaftliche Gnaden sein Haus betreten.[5])

---

1) Don Tello (Ap.).
No he visto mayor belleza,
¡Que divina perfeccion!
Corta ha sido su alabanza.
¡Dichosa aquella esperanza
Que espera tal posession!

2) Don Tello.
Pues decid, que no entre el cura.
(Ap. Que tan divina hermosura
Robandomi el alma está.)

3) Mañana será mejor.

4) Llevala, Nuño, y descansa
Esta noche.

5) No entiendo su voluntad
Ni lo que pretende hacer —

Das allein gebliebene Brautpaar ist so wenig einverstanden mit der vom gnädigen Herrn empfohlnen „Ruhe für diese Nacht", dass Elvira vielmehr den schon verzagenden Bräutigam, als ihren ein für allemaligen Gatten, auffordert, ihr Alles, nur ja keine Ruhe zu lassen, zu welchem Zwecke sie ihm denn auch Alles, nur nicht den Riegel ihres Kämmerchens vorschieben will.[1] Wie hüpft das schon verzagte Herz dem miteins sprungfreudigen Zagal bei diesem Rollentausch, wo, statt der Braut, der Riegel für diese Nacht in Ruhe und unbehelligt bleibt! Preise Deinen Hochzeitstern, Sancho! dass Deine Elvira keine Zerline ist, und dass Du, während Dein Gutsherr Don Tello, mit seinem Helfelshelfer, Celio, Don Juan-Anschläge auf Elvira schmiedet, die er Dir, sobald er ihrer überdrüssig geworden, mit einer Mitgift von Vieh, Wirthschaftsgut und Geld zurückzustellen sich vorbehält —[2] dass Du derweile ihm den Riegel im Brautkämmerchen vorschiebst! — So könnte Sancho sein Schnippchen schlagen, wenn der schadenfrohe Teufel-Uebermuth nicht allerwegen dem braven Frohmuth um eine Nasenlänge voraus wäre! Wenn Don Tello's verlarvter Diener, den Elvira in ihrem Kämmerchen für ihren Sancho hält, sich nicht ihrer bemächtigt und sie dem Edelherrn überliefert hätte! O über den verrätherischen Riegel! Der nach Hülfe Schreienden wird auf Don Tello's Geheiss der Mund verstopft.[3]) Erbarmungswürdiger Sancho, der Du nun zum leeren Neste Deines Hochzeitskämmerchens heranschleichst mit der Weisung an dem heimlichen, sich überall einschiebenden Brautführer, Pelayo, als Posten zu wachen, bis ihn, den glücklichen Bräutigam, der Aurora heimführende Morgenstern aus dem

---

Es Señor. — Ya me ha pesado
De que haya venido aquí.

1) Elvira. Ya eres, Sancho, mi marido,
Vén esta noche á mi puerta.
Sancho. Tendrásla, mi bien, aperta?
Elvira. Pues ¿no?

2) Despues que ella me canse,
Podrá este rustico neccio
Casarte: que yo daré
Ganado, hacienda y dinero . . .

3) Tápala esa boca.

Himmel verscheuchen wird — verwünschter Morgenstern! [1]) Fluche ihm nur. dem Morgenstern sammt der Morgenröthe, deren Fackel Dir einen schrecklichern Drachen, als Psychen ihre Leuchte, erhellen soll: ein leeres Hochzeitsbett! „Weisst Du“ — bemerkt ihm Pelayo — „wem ich gleichen werde, wenn Du da drinnen bist? Dem Maulesel des Doctors, der aussen vor der Thür am Zügel käut.“ [2]) Des stehenden Zwischeneinschiebsels, Pelayo, einziges crève-coeur ist, dass er sich nicht auch hier dazwischenschieben kann!

Die Schreckenskunde nimmt Sancho dem alten Nuño, der im Mondschein daher gerannt kommt, von der lallenden Zunge. „Ein Trupp Bewaffneter“ — keucht der Alte — „hat diese Thür eingebrochen und“ — „Vollendet nicht, ich errathe das Uebrige!“ [3]) — fällt ihm der unglückliche Sancho in's Wort. Und wie richtig und genau errathet er's! als wäre er beim Raube dabei gewesen. Der Räuber kann kein Anderer, als Seine Gnaden selber seyn — Gott sey ihm, dem armen Sancho, gnädig! Und ich, ich selber war's, der unter mein Dach den wilden bluttrinkenden Löwen brachte, der mir mein weisses, unschuldiges Lamm geraubt! O ich blinder, ja, ich blinder Thor! Denn die reichen und mächtigen Herren, sie bringen nur Unglück in das Haus der

1) Sancho. Yo saluré cuando del alba
Pida albricias el lucero*),
Mas no me las pida a me,
Si me ha de quitar mi cielo.

2) Pelayo. ¿Sabes qué pareceré
Mientras estás allá dentro?
Mula de doctor, que está
Tascando á la puerta el freno.

3) Nuño. Un escuadron de armados
Aquestas puertas rompieron,
Y se han llevado . . .
Sancho. No mas;
Que aquí dió fin mi deseo.

*) ein geistreich anmuthiges Bild: „Wenn der Morgenstern sein Botenbrod von der Morgenröthe sich ausbittet. Nur von mir verlange er keines, da er mich einen Himmel zu verlassen zwingt.“

Armen!" [1]) Diesen Klagerufen nach dem geraubten Lamm macht nur der fallende Vorhang des ersten Actes ein Ende, der eben so makellos, wie das schneeweisseste Vliess irgend eines gewaltsam entrissenen Lammes, so rein von dramatischen Sünden und Flecken, wie Elvira's Herz von Seelenschuld und Fehlen. Ja schon dieser erste Act ist durch Führung der Scenen, Natur- und Localtreue Zeichnung der Figuren, ländliches Colorit und gefühlvolle Wärme ein goldnes Vliess an Werth und Kostbarkeit.

Herrlich bleibt dieses Gold auch im zweiten Act und gleich in der ersten Scene, wo Elvira, gegenüber ihrem schnöden Räuber, sich zum Wächter dieses Vliesses emporrafft: zum feuerspeienden Drachen. „Siehst Du nicht" — fragt der Unverschämte — „dass Liebe mich dahinreisst?" „Nein, Herr!" — eifert Elvira — „denn Liebe, die keine Achtung vor Frauenehre hat, ist eine niedrige Begierde, und kann, als garstiges Gelüste, nicht Liebe heissen. Liebe ist innige Uebereinstimmung der Seelen, wo die eine Seele nur das liebt, was die andere wünscht. Unkeusches Verlangen ist und kann nicht Liebe seyn." [2] Ihre Ehre, ihr höchstes Gut, werde sie auf's Aeusserste vertheidigen. „Ich bin ein Weib, ich liebe einen Andern. Nichts werdet Ihr

---

1) ¿Que trujese yo á mi casa
El fiero leon sangriento,
Que mi candida cordera
Me robara! ¿Estaba ciego?
Si estaba; que no entran bien
Poderosos caballeros
En las casas de los pobres
Que tienen ricos empleos.

2) D. Tello. Tu crueldad ¿no considera
Que esto es amor?
Elvira. No, señor,
Que amor que pierde al honor
El respeto, es vil deseo;
Y siendo apetito feo,
No puede llamarse amor,
Amor se funda en querer
Lo que quiere quien desea;
Que amor que casto no sea,
Ni amor ni puede ser.

bei mir erreichen.“ [1] Schwester Feliciana tritt hinzu und vertröstet den Bruder mit dem Leporello-Rath: scheinbar nachgeben! hinhalten! Zeit bringt Rosen und bricht Rosen. Morgen ist auch ein Tag. Sagt sie heute nicht Ja, so kann sie's morgen sagen. [2] Wiederholtes Klopfen. Elvira entfernt sich. Nuño und Sancho treten beim Gutsherrn ein. Sancho, als galizischer Bauerbräutigam, trägt das Caballero-Schwert auf der Zunge und diese schwenkt er, bei aller Ehrerbietung vor dem Edelherrn und Pathen, dass ihm die Augen flirren und er hoch betheuert, sich mit dreister Lüge wie mit seinem Wappenschild deckend, er werde den Räuber zu züchtigen und ihn zur Herausgabe der Entführten zu zwingen wissen. „Wüsste ich, wo sie verborgen, bei Don Tello's Leben, Du solltst sie wieder haben!“ [3] Auf diesen Schwur tritt Elvira ein. Schmerzvoll freudige Ueberraschung für Vater, Braut und Bräutigam; wuthvolle für den Nachtraben, der, wie die Nachtraben in scandinavischen und deutschen Sagen, Bräute entführt. Er ruft seine Leute herbei und befiehlt, die Verwegenen niederzumachen. Das Brautpaar trotzt dem Tode, selig in Gemeinschaft zu sterben. Die Raub- und Mordknechte jagen Vater und Bräutigam mit Knüppeln hinaus. Der gnädige Herr schwört Elviren den Schwur in's Gesicht: Er müsse sie besitzen und wär's mit Teufelsgewalt, oder nicht der seyn, der er ist [4], — der Nachtrabe nämlich, den bald die Tagraben Stück für Stück sich holen werden, was er zurstunde freilich noch nicht weiss. Unter den Knüppelhieben der Dienercanaillen vor dem Schlosshof schwört Sancho, nicht leben zu wollen ohne Elvira, und vor der Räuberhöhle lieber den Streichen zu erliegen. „Besser doch“ — meint Vater Nuño — „Du lebst, und forderst Gerechtigkeit. Versagt sie Dir der König, so appellire an die

1) Soy mujer y tengo amor:
Nada has de alcanzar de mi.

2) Tello, si hoy no dijo sí,
Podrá decirlo mañana.

3) Yo no sé donde está; porque, á sabello
Os la diera, por vida de Don Tello.

4) Que por fuerza has de ser mia,
O no he de ser yo quien fui.

nächst höhere Instanz, an Gott!"[1]) Selbstverständlich kommt nun Pelayo daher, seinen Senf nachträglich dazwischen zu schieben. Und welche Aussicht für seinen Senf in Leon, der Residenz König Alfonso's, wohin er Sancho begleiten soll, und nicht als Senf nach Tische, sondern bei Tische zu dem Schinken und Eierkuchen, womit, wie er sicher weiss, die Strassen von Leon gepflastert sind![2])

Infanzon Don Tello, immer wilder vor Liebesbrunst, nicht wie ein galizischer, aber wie ein andalusischér Vollbluthengst, erneuert mit Hülfe seines Leporello im Unterrock, Schwester Feliciana, die hippomanischen Angriffe auf Elvira's Widerstand, derengleichen auch Don Juan Tenorio auf dem bal champêtre unter Leporello's Beistand gegen Zerline in's Werk setzt. Wir stehen nun am grossen Ereigniss der König-Alcalden-Comedia: Sancho's Audienz beim Emperador Alfonso VII., dem der junge galizische Bauer-hidalgo[3]) seine Klage vorträgt; die räuberische Brautentführung, die Vergewaltigung, die ihm und seinem Vater zugefügten Misshandlungen, die auf seinen und des Vaters Hidalgo-Schultern endossirten hagebuchenen Stockprügel, in den weichsten Sextinen, dem Könige zu Füssen legt.[4]) Prügel von Dornzäunen als Sextinen zubereitet, schmecken dem

---

1) Sancho. Vive Dios, de no quitarme
De los umbrales que veo,
Aunque me maten! que vida
Sin Elvira no la quiero.
Nuño. Vive, y pedirás justicia;
Que rey tienen estos reinos,
O en grado de apelacion
La podras pedir al cielo.

2) Dicenme acá, de la corte,
Que con hueros y torreznos
Empiedran todas las calles.

3) Señor. Yo soy hidalgo

4) Que habiendola pedido
Con lagrimas su padre y Yo, tan fiero,
Señor ha respondido,
Que vieran nuestros pechos el acero;
Y siendo hidalgos nobles
Nuestros hombros las ramas de las robles.

spanischen Ohr so lieblich, wie Spargel in Butter einem Deutschen, oder wie die Markkerne stachliger Artischoken neapolitanischen Gaumen. Pelayo als Zwischenbemerker, beleckt sich die Lippen beim Schmaus, wie Philemon's grauer Pelayo beim Feigen-Zwischengericht, während der Kaiser den Brief an Don Tello schreibt, jeder Buchstabe, wenn nicht ein Schlag, ein Wink mit dem Zaunpfahl, und nicht in Bachamelle-Sauce von spanischen Sextinen, sondern gewürzt mit spanischem Pfeffer. König und Kaiser Alfonso erfreut sich eben so sehr an der Parenthese in Gracioso-Gestalt, an Pelayo, wie dieser am Rey-Alcalde, in der Knospe der lettre de cheval, an den Infanzon-Caballero. „Welcher drollige Bauerbursche!“ [1], lächelt der Kaiser und König in den Bart. Und Sancho's Anhängsel, das ihn so parallel, wie der Commentar den Text, begleitet, der „gracioso labrador“, versichert dem Emperador huldvollst, er sey eigens nach Toledo auf seinem vor jedem Wirthshaus entweder bocksteif dastehenden, oder auf eigene Rechnung hinein zurstelle trabenden Klepper [2]) hergeritten, um des Königs Bekanntschaft zu machen. [3]) Der sich geschmeichelt fühlende König schenkt dem amüsanten Burschen einen von diesem nicht für voll gehaltenen Beutel mit Goldstücken, nach einem Aparte, worin sich Emperador Alfonso VII. im Stillen über das seltene Phänomen wundert, dass eine und dieselbe Gegend zwei durch so verschiedene Gaben merkwürdige Geschöpfe zusammengestellt: der eine merkwürdig durch seinen Verstand, der andere noch merkwürdiger durch seine Dummheit. [4] Für uns dadurch insonders merkwürdig, dass er

1) ¡Que gracioso labrador!

2) Y en viendo un meson delante,
O se entra o se pára delante.

3) Soy en fin
Que per vos su patria deja

4) Rey (Ap. ¡Que dos hombres peregrinos
Aquella terra juntó,
Aquel con tal discrecion
Y este con tanta ignorancia!)
Tomad vos. (Dale un bolsillo.)
Pelayo. No es de importancia.

hinter Sancho's Verständigkeit stets das bekannte parallele Ohrenpaar hervorsteckt und zwischendurchschiebt.

Sancho überreicht seinem Gutsherrn und Brauträuber des Königs Schreiben, dessen Inhalt wir schon aus Sandoval kennen. „Beim Himmel!" — ruft Don Tello, nachdem er den Brief gelesen — „ich erstaune über meine Sanftmuth. Glaubst Du, Elender, dass ich die Folgen Deiner Vermessenheit fürchte? Weisst Du, wer ich bin?" Vor Schrecken richtet Pelayo das Ohrenpaar hinter Sancho's Rücken empor, ingestalt zweier Heiligen: Sanct Blasius und S. Paulus. „Ihr Bauerntölpel" — wettert Infanzon — „wenn es mir beliebt hat, Euch dieses Weib zu entreissen, so bin ich, der ich bin. Hier bin ich Herr, und befehle' ich, wie der König in Castilien. Denn diese Ländereien verdanken meine Vorfahren nicht den seinigen, sie haben den Mauren sie entrissen [1], wie ich Dir Dein Weib, gemeiner Wicht! Hinaus auf derstelle aus meinem Palast! fort mit Euch von meinem Grund und Boden, oder ich lass' Euch mit Knitteln todtschlagen, Spitzbuben, Bauernknechte, Lumpenpack — mit mir sich messen! mit mir!" [2]) Pelayo schiebt nur Ein Ohr in die

1) D. Tello. ¡Vive Dios,
Que de mi piedad me espanto!
¿Piensas, villano, que temo
Tu atrevimiento en mi daño
¿Sabes quien soy?
— — — — —
Pelayo. ¡San Blas! San Pablo!
— — — — —
D. Tello. Villano, si os he quitado
Esa mujer, soy quien soy,
Y aqui reino en lo que mando,
Como el rey en su Castilla;
Que no deben mis parados
A los suyos esta tierra;
Que a los moros los ganáron.

2) D. Tello. Salid luego de palacio,
Y no pareis en mi tierra;
Que os haré matar a palos
Picaros, villanos, gente
De solar humilde y bajo
¡Conmigo!

Höhe, da sich das andere vor Angst verkriecht. Das eine Ohr ruft den heiligen Mauricius an zu Hülfe. Sancho, mit Pelayo allein, fasst den Entschluss, nach Leon zum Könige zurückzukehren. Pelayo stellt ihm seine vom Könige erhaltenen Doublonen und auch die ihm von der Natur geschenkten Doublonen, das parallele Ohrenpaar, zugebote behufs Einschaltung in das Zwiegespräch mit König Alfonso, oder Einbiegung in den Dialog als Lesezeichen, und giebt zuletzt noch mit demselben, zum Schlusse des zweiten Actes, dem Sancho einen gloriosen Fingerzeig, der Sancho's Ohren lauschen und spitzen macht: „Auf, Sancho! Machen wir uns auf den Weg. Noch hat dieser Mensch Deine Elvira nicht herumgekriegt!" — Sancho. „Woher weisst Du das, Pelayo?" Pelayo. „Er hätte sie Dir sonst gewiss zurückgegeben." Die Ohren, im Hochgefühle ihres den Nagel auf den Kopf treffenden Winkes, nicken sich selber Beifall zu, und den Masqueteros im Parterre ein 'Plaudite!' im Verein mit ihrem stehenden Doppelgänger, dem hohen 'Senado'. Ein donnerndes Plaudite, das dem ganzen zweiten Act gebührt, der an tadelloser Trefflichkeit dem ersten nichts nachgiebt und nur mit seinem Vordermann, dem ersten, gegen den dritten Act, der dem Meisterwerk die König-Alcalden-Krone aufsetzt, in zweite Linie zurücktritt.

Der dritte, der Kronenact, stellt Sancho und seinen Appendix ohneweiteres vor des Kaiser-Königs Majestät, der den Kaisertitel beim Krönungsact zu Toledo (1135) auch ohneweiteres annahm. Alfonso's Begrüssung des Sollicitantenpaars klingt inderthat ganz kaiserlich: „Die Armuth ist ein Anspruchstitel auf meine Gunst" — wörtlicher: „Der Arme überreicht mir in seiner Armuth sein Empfehlungsschreiben." [1] Nachdem der wahrhaft kaiserliche König Sancho's erneute Klage vernommen, kündigt er den beiden anwesenden Kammerherren seinen Entschluss an, zurstelle nach Galicia aufzubrechen, heimlich und incognito. Schärft dem Sancho Verschwiegenheit ein, und dem Pelayo absolutes Stillschweigen: „Die Hand auf den Mund! so! verstehst

1) el pobre para mi
Tiene cartas de favor.

Du wohl? Die Finger nicht von den Lippen!"[1] Keinen Laut! Um-, Ab- oder Zwischenlaut. Was Finger! Als Zeichen unverbrüchlichen Verstummens schlägt sich Pelayo mit den Ohren auf's Maul und bittet sich nur so viel Mundöffnung aus, als zum jeweiligen Dazwischenschieben von Brocken und Bissen unumgänglich nöthig ist. Auf's Gähnen leiste er Verzicht.[2] Bescheiden bittet Sancho, der König möge nur einen Alcalde als Stellvertreter nach Galizia senden. König entlässt ihn mit den wiederum ächt kaiserlichen Worten, die den Titel der mustergültigen, eines Emperador-Poeten würdigen Comedia zu bilden verdienen: „Der beste Alcalde ist der König."[3]

Der alte Nuño bespricht sich mit seiner Tochter Elvira am Fenstergitter des gutsherrlichen Raubschlosses und vernimmt mit trostvoller Freude, dass ihre Frauenehre noch unzugänglicher gegen die Angriffe ihres Räubers vergittert, verriegelt und verschanzt geblieben, als das Fenster ihres Schlosskämmerleins. Der alte Vater möge sich beruhigen in der stolzfreudigen Ueberzeugung, dass seine Tochter eher das Leben als ihre Jungfrauenehre dem Raubmörder preisgeben werde.[4] Die Situation am Fenstergitter zwischen Vater und Tochter ist ein neues eigen-

---

1) Rey. Puesta en la boca la mano
Desta manera . . . advertid . . .
Porque no habeis de quitar
De los labios los dos dedos.

2) Pelayo. Los tendré tan quedos,
Que no osaré bostezar,
Pero su merced —
Me ha de dar una licencia
De comer de quando en quando.

3) Sancho. Enviad, que es justa ley,
Para que haga justicia,
Algun alcalde a Galicia.
Rey. El mejor alcalde el Rey.

4) Y puedes estar ufano
De que he perder la vida
Primero que este homicida
Llegue a triunfar de mi honor,
Aunque con tanto rigor
Aqui me tiene escondida.

thümliches Gegenbild zu den stereotypen nächtlichen Liebesbesuchen am Fenstergitter der spanischen Komödien-Heldinnen, deren bräutliche Ehre keineswegs hinter ihren Eisengittern so unnahbar hinter Schloss und Riegel ruht, wie Elvira's in dieser Musterkomödie. Dort sind es in der Regel — Fallgitter, und die galanes „spanische Reiter“, aber solche, die mit eingelegter Gitterlanze durch das aufgezogene Fallgitter in die gefallene Festung ihren Einzug halten. Auch dies ergänzt die Situation zum Kehrbild der üblichen Balcon- und Fensterliebesscenen in der spanischen Komödie, dass hier der Ritter-Galan — ein Raubritter freilich — dass hier Don Tello den Vater mit der Tochter überrascht, der sonst die Tochter mit ihrem Ritter und Buhlen betrifft. Vollends auf den Kopf stellt die herkömmliche Gittersituation das Donnerwetter, das hier der Raubritter und Galan durch Teufelsgewalt über das greise Haupt des Vaters entladet, ein Donnerwetter, womit sonst Komödien-Väter oder Brüder die Köpfe der Gitter-Ritter waschen: „Vergebens, Ihr Bauernkerle, sind Eure Klagen, Thränen und Schliche. Ihr werdet mir den Gegenstand meiner Leidenschaft nicht entreissen!“ [1]) Der alte wehrlose Vater — was bleibt ihm übrig? — Er zieht ab mit trauervoll gesenktem, von Alters- und Grames-Asche gebleichtem Haupte, jammernd — aparte, versteht sich! – aparte jammernd über diese Umkehrung aller menschlichen und göttlichen Gesetze, dass der Arme auch seine Ehre vom Reichen muss mit Füssen treten lassen, und diese Fusstritte als sein zukömmlich Recht, ja diese Fusstritte sich noch als besondere Ehre anrechnen muss! [2]) Uns aber — vergieb alter um Ehre und Tochter beraubter Bauernbrautvater! Uns lacht das Herz ob dieser Umkehrung der spanischen Komödien-Gesetze, und freut sich alcaldenköniglich,

1) D. Tello. Aunque mas formeis, villanos,
Quejas, llantos é invenciones
La causa de mis pasiones
No ha de salir de mis manos.

2) Nuño (Ap,)
¡Que sufra el mundo que estén
Sus leyes en tal lugar,
Que el pobre al rico ha de dar
Su honor, y decir que es justo.

auch einmal auf eine spanische, eine Lope-Comedia zu treffen, wo Vater und Galan die stehenden Rollen des 'Gitter-Rendez-Vous' tauschen: Der Vater mit Schand' und Spott davonschleicht, und der Galan von Teufels-Gnaden die Tochter einsperrt. Und wenn der grundherrliche Hallunke es noch bei Schloss und Riegel bewenden liesse! Seine infame ehrenschänderische Brunst — hilf, Rey-Alcalde! — liegt schon auf dem Sprung, Schloss und Riegel gewaltsam zu zerbrechen, das „Schlösschen", das Brautschlösschen, worauf unser Uhland zielt[1], — nicht blos zu „gefährden", es zu — Rey-Alcaide, Rey-Alcalde! tummle Dein Ross! spreng heran mit verhängtem Zügel! — es zu erstürmen; es zu — um mit Don Tello's dienstfertigem, davor aber doch zurückschreckendem Helfershelfer, Celio, zu reden — forzalla![2]) Lässt sich Don Tello bedeuten? So wenig wie des Posthumus oh! grunzender, eichelgemästeter, „deutscher Eber."[3] Der galizische schäumt und schweisst: „Mein muss sie seyn, eh' noch der Tag sich wendet! Tritt meinem Sprung und Gusto nicht in den Weg, sonst rennt er Dich über den Haufen!"[4]) Wär' der Eber besonnen, hiess er nicht der Tello. Tarquin — Sextus Tarquinius nämlich — schrie auch Up! huck auf die Maid! und büsste seinen gusto.[5]) Während dessen besteht in Nuño's Bauernstube Gracioso Pelayo die grössten Gefahren, sich als Zwischensprecher vor Nuño zu verschnappen, und durch die zwei Finger hindurch, die er dem Könige Alfonso in Leon als sein unverbrüchliches Maulschloss angelobt hatte. Nuño's bangmüthiger Hoffnungslosigkeit mit Andeutungen über den herbeieilenden Retter unter

---

1) Und als er sie schwingt nun im bräutlichen Reigen,
Da flüstert er leise, nicht kann er's verschweigen:
„Schön Jungfräulein,
Hüte Dich fein!
Heut Nacht wird ein Schlösslein gefährdet seyn."
Graf Eberstein.

2) Cel. Que forzalla es crueldad.

3) Like a full-acornd boar, a German one,
Cried oh! and mounted . . . Cymb. II, 5.

4) D. Tello No repliques á mi gusto.

5) Tarquino tuvo por justo
No esperar tan sola una hora.

die Arme greifend, vergisst der in alle Dialogentöpfe seine Nase oder Zunge steckende Zwischenredner das vom König Alfonso ihm auferlegte Maulschloss, die beiden Finger an den Lippen, im besten Zuge, durch dieselben hindurch aus der Schule zu schwatzen, und mit dem Titel der Komödie als mit der Thür in's Haus in die Katastrophe zu fallen und dem König und der Komödie den Spass zu verderben. Sancho hat seine Hände voll zu thun, um Pelayo's Finger an ihr Gelöbniss zu erinnern [1], und ihn auf's Maul zu schlagen. In diesem Alles auf die Kippe stellenden Augenblick kommt Nuño's Ackerbursche Brito — gesegnet seyen Deine Beine, Brito! — dahergerannt mit der Meldung: „Drei Caballeros sind eben vor der Hausthür abgestiegen.“ Kaum gemeldet, sind die drei schon in der Stube: König Alfonso mit den beiden Hofcavalieren, dem Conde de Castro und Don Enrique — Für Nuño, versteht sich, nur Brito's drei Caballeros. Eine der schönsten und ergötzlichsten Situations-Scenen an der Schwelle einer Komödien-Katastrophe! Schön, durch die Incognito-Erscheinung des kaiserlichen Königs als Dorfrichter, ein Rey-Justiciero in Gestalt eines vom Könige zum Halsrichter bevollmächtigten Dorfschulzen. Ergötzlich, durch den naiv graziösesten Bauerrüpel-Gracioso der spanischen Komödie, unsern unvergleichlichen Pelayo, dem nun der liebenswürdigste, bauernfreundliche, der für Alle, ausser Pelayo und Sancho, unerkannt seyn wollende König-Justiciero jeden Augenblick die Finger auf den verschnappungslustigen Mund legen muss! Um so verschnappungslustiger, als seine Herzensfreude über die Anwesenheit des königlichen Schulzen mit seinen Schweigefingern durchgeht! Und wie der Verschnappte dem Verkappten das Hausgesinde, jeden Einzelnen, vorstellt sammt dessen Curriculum vitae! Und Alles in so reiner lieblicher Natureinfalt und Wahrheit! Aglaja, die frohsinnige, Euphrosyne, die holdselige und der komischen Muse scherzhaft anmuthvolle Namensvetterin, Thalia — die drei Grazien haben dem alten Lope beim Schreiben dieser Komödie Hände, Augen und Mund unzähligemal und mit wett-

---

1) Sancho. Pelayo ¿teneis juicio?
Pelayo (Ap.)
Olvidé me de los dedos.

eifernder Herzenslust geküsst. Auf das Aparte des Königs, das dem Nuño den Auftrag giebt, Priester und Scharfrichter heimlich kommen zu lassen [1], würde die Göttin der Gerechtigkeit, Themis, in Person dem kaiserlichen Schulzen ihr Schwert, knieend, zur Verfügung stellen. Es ist aber auch die höchste Zeit. Elvira's Frauenehre schwebt auf dem äussersten Rande der Nothwehr, auf den höchsten Tönen des Nothschreies nach göttlicher Hülfe gegen ihren Raubritter, vor dem sie durch die Zimmerflucht seines Jungfernzwingers oder Twinghofs dahinstürzt, und er hinterdrein, taub gegen die Vorstellungen seiner Schwester, die um Mitleid für die Verfolgte fleht. Während dieses lustigen Jagens erscheint der König mit seiner Begleitung, worunter auch Sancho. Celio, von Tello's Kuppler zu dessen Warner umgewandelt, fragt den Fremden, der bei Don Tello angemeldet zu werden wünscht — Und wer, sag' ich ihm, seyd Ihr? Ich, antwortet der König [2] — Celio stutzt, eilt aber, den Yo vor der Thür zu melden [3], erschrocken, wie Leporello vor dem stummen Gast. Don Tello lässt dem Ich sagen, er kenne nur zwei Ichs: Gott und den König, So meldet mich, erwidert das königliche Ich, als Hofschulz des Königs. [4]) Nuño stellt sich nun auch ein mit seinem Hausgesinde. Zornmuthig ranzt Don Tello den Alkalde des Königs an, und fragt ihn nach seinem Richterstab. Diesen trage er — versetzt der König — noch in der Scheide. „In der Scheide! Ei! Ihr wisst wohl nicht, dass Niemand Hand an mich legen darf, es sey denn der König.“

---

1) Rey. (Ap. á Nuño.)
Haced traer de secreto
Un dérigo y un verdugo.

2) Celio. Y ¿quien diré que sois?
Rey. Yo.
Anspielung auf das Yo el rey.

3) Yo voy á decir que Yo
Está á la puerta.

4) Rey. Pues un alcalde decid
De su casa y corte.
Schöppe beim Stadtgericht der Residenz. Celio wundert sich, verdutzt über diese neue Würde.

Nun denn! Ich bin der König, Elender![1]) Leporella, Feliciana, ruft vor Schrecken den heiligen Dominik von Silos an. Dem Junker bleiben alle Heiligen in der Kehle stecken, er kann nur aparte sein Schuldbekenntniss röcheln, seine Versündigung an Gott und König.[2]) Nun stürzt Elvira selber herbei mit aufgelösten Haaren, erzählt den Hergang, die Sünden ihres Ehrenräubers in eine Schlussanklage zusammenfassend, und fleht in sechssylbigen Endechas-Versen zu des Königs, „des besten Alcalde", Füssen um Gerechtigkeit. Der furchtbare Alcalde befiehlt, den Scharfrichter zu entbieten, Feliciana's Gnadenflehen, und selbst des Conde de Castro Verwendung bleiben wirkungslos. Gnade und Mitleid darf sich nicht geltend machen — auf Kosten der Gerechtigkeit[3]) entscheidet der König, und gebietet dem Tello, Elviren, behufs Wiederherstellung ihrer Ehre, die Hand als Ehegatte zu reichen, damit sie, nach seiner Enthauptung, sich mit Sancho vermählen könne. Und so vollzieht sich's auch. Pelayo hat selbstredend das letzte Wort, womit er dem besten Schulzen unter den Königen das Zeugniss ausstellt: „Ein Mordkerl von König!"[4]) Der Comedia aber, deren Held dieser Emperador als Landrichter ist, würde ohne alle Frage unser Pelayo das Zeugniss ausstellen, dass sie durch wohlthuende Einfachheit, Sühne des Rechtsgefühls, naive Komik, tadellose Führung Lope de Vega's Meisterwerk ist und an innerem Kunstwerthe tausend mindestens von seinen zweitausend Dramen, die glänzendsten nicht ausgenommen, aufwiegt.

---

1) Don Tello.
Si el Rey no viene á prenderme,
No hay en todo el mundo quien.
Rey. Pues yo soy el Rey, villano.

2) Don Tello (Ap.)
Mi justa muerte ha llegado
A Dios y al Rey ofendí.

3) Rey. Cuando pierde de su punto
La justicia, no se acierta
En admitir la piedad.

4) ¡Bravo Rey!

Lope's Autos.

Lope's Aut. Sacram. Del Pan y del Palo[1]) feiert die Vermählung der Seele, hier schlechtweg 'La Esposa' genannt, mit Christo, dem ewigen König (Rey eterno).[2]) Das Auto ist eine mystisch-allegorische Pastorale. Die Wohnung der Seele, ihre Schäferhütte (aldia) ist der Leib. Die Sinne (los Sentidos) treten als Frohnarbeiter auf (Labradores). Dem Brautpaar wird das Kreuz als Sinnes- und Ruhmesfahne, als himmlische Oriflamme und Laterne vorausgetragen.[3]) Gutjahr (Buenaño) und Freude (regocijo) verlangen nach dem heiligen Brode.[4]) Esposa lechzt gleichfalls nach der Götterspeise[5]), dem erquickendsten Hochzeitsmahle. Vivatrufe dem „wonnigsten Himmelsbrode" unter Sang und Klang.[6]) König-Bräutigam erklärt der Braut Sinn und Bedeutung des Brodes, das nicht von dem sinnlichen Auge, sondern allein vom geistigen des Glaubens erkannt wird.[7]) Der himmlische König-Hochzeiter schmückt die Hände der Braut mit sieben Ringen. Der erste ist die göttliche Weisheit (Sabiduria divina) ein Rubin; der zweite der Verstand (el Entendimiento), nicht der weltliche, sondern der Gott verstehende:[8]) Sonnenauge.[9]) Der dritte Fingerring ist göttlicher

1) „Vom Brod und Kreuzesstamm." — 2) Nebenher die weltliche Doppelvermählung (1612) des Principe Don Felipe und der Doña Ana Maria Mauricia, Kinder König Philipp's III., mit der Prinzessin Isabel, Tochter Heinrichs IV. von Frankreich und mit Ludwig XIII.

3) Y ansi mi cruz es mi gloria . . .
Mis timbres, mis coroncles . . .
Esta es la primer señal
Del que ha de ser mi soldado.

4) Dadme vuestro pan, Señor.

5) Dadnos este pan gloriosa
Que yo tambien os la pido.

6) Musicos. ¡Viva la gloria del blanco Pan!

7) Rey. Cuando en pan me doy, la fe,
Que no la vista me mira

8) Con que te alejes del mundo
Y entiendas de mí.

9) Girandol, der Edelstein, mag wohl den „oculus mundi" Weltauge bedeuten.

Rath (consejo); ein Topas. Der vierte: Stärke (fortaleza): ein Diamant. Der fünfte: Wissenschaft (ciencia): ein Smaragd. Der sechste: Frömmigkeit (piedad): ein Hyacinth. Der siebente: Saphir, worin die Furcht[1]) und Scheu vor Sünde krystallisirt erscheint.

Aber so leichterdings besteigt Esposa nicht das himmlische Brautlager. Peinvolle Prüfungen sind ihr vom göttlichen Bräutigam auferlegt. Besorgniss (Cuidado) erhält Befehl, die Braut nicht als Herrin von nun an, sondern mit grosser Strenge und Härte zu behandeln.[2]) „Mein Kreuzesleiden führe sie zu mir; sie erkenne, was Brod und Kreuzespfahl bedeute.[3]) Statt der Brautkleider, wird der Esposa ein härenes Gewand angelegt, ein Strick um den Leib gegürtet, eine Bussgeissel und Kreuz ihr in die Hand gegeben. Knieend und jammernd vor dem Kreuze, fragt sie, womit ihre Liebe diese Umwandelung verschuldet.[4]) Verfolgung (Persecucion) und Falschheit (Falsidad) fallen sie an wie Furien, Verleumdung geifernd und ihren guten Namen vergiftend.[5]) Ach, stöhnt und ächzt die Jammerwürdige, gestern Hochzeitsfeste und heute Tragödien![6]) Das Jesuskind tritt vor sie hin, barfuss mit einem Kreuz über die Schulter gelegt, und einem mit Goldblumen gestickten Röcklein.[7]) „Kommt, ihr Müheseligen, ruft das göttliche Kind, und ruht in meinen Armen aus!“[8]) Wie schmelzen nun in süsse Pein und Herzensschauer die Augen der Betrübten! „Bist Du es, mein Gatte? O Gott, ja, Du bist's! Doch wie denn so kleines Kind, mein

1) Y este zafir de Temor.
2) Rey. No como a esposa y señora . . .
La trateis de aqui adelante,
Sino con mucha aspereza.
3) Por mi cruz vaya á buscarme:
Sepa del pan y del palo.
4) Esp. ¿En que os ofendí mi amor?
5) Fals. La mala opinion, Esposa,
Pocos saben resistir.
6) ¡Ayer bodas y hoy tragedias!
7) Con tunicela de rosas de oro.
8) Venid, los que estais cansados
Y en mis brazos descansad.

himmlischer König? mein einzig Gut, mein Herr, mein Gemahl! Lass Deine Füsse mich küssen! Jesus, meine Seele Du, geliebte Braut."[1] Und als Kind kommt er, weil die Liebe ein Kind, und das Kreuz viel Liebe verlange.[2]) Esposa fleht um sein Kreuz, dass sie es tragen möge.[3]). Sie nimmt das Kreuz und folgt ihm. „Dieses Kreuz, Esposa, musst Du erklimmen, um zum Genusse meines Brodes zu gelangen, denn ohne Kreuz kein Brod."[4]) Musik ertönt, das Lamm Gottes erscheint oben auf dem Kreuze, Esposa klimmt bis zum Lamme hinauf und kommt getreu der Weisung des Kind-Gemahles nach. Im Lamm Gottes geniesst nun Braut Seele auch den Leib ihres Herrn. „Iss, denn ich bin es selbst." „Durch Schmerz und Qual zur Glorie, durch Tod zum Leben, durch Thränen zum Genuss."[5]) Gutjahr und Freude gesellen sich wieder hinzu als Braut- und Kreuzjungfern. Esposa, in ihrem Seelenjubel, schliesst auch die zwei Furien, Falschheit und Verfolgung, an ihr Herz.[6])

1) Esp. ¿Si és mi Esposo? ¡Ay Dios!
¡El es!
Pues como niño pequeño,
¿Rey mio? ¡Mi bien, mi dueño,
Mi Espóso, dadme esos pies!
Jesus. ¡Alma mia, Esposa amada!

2) Que es niño amor, y la cruz
Quiere, Esposa, mucho amor.

3) Mi bien, mi amor, la cruz deja:
Yo la llevaré.

4) Por este palo, mi Esposa,
Se ha de saber á mi pan;
Porque sin cruz no le dan.

5) Jesus. ¡Come, Esposa, que yo soy!
— — — — —
Por pena y tormento, gloria;
Por muerte, vida! por llanto
Gusto.

6) Esp. Agravios, envidias, eras,
Gastigos, tribulaciones
Bien vengais; dadme esos brazos.

Selbst den Sündern soll vergeben,
Und die Hölle nicht mehr seyn!

Wie war es möglich, dass diese Religion der seligsten Kindesinnigkeit, der himmlischsten Seelenliebe sich in eine Hölle auf Erden verkehrte, bevölkert von Teufeln und Dämonen, von Jesuiten und Dominikanern? Mit welchem Teufel ging es zu, dass diese Legionen von Furien der „Falschheit" und „Verfolgung", diese Myriaden von Teufeln an Jesu und der Seele heiliger Hochzeitfackel ihre höllischen Pechstöcke anzünden durften, um so viele Tausende von Scheiterhaufen, im Namen jenes göttlichen Brautpaars, in Flammen zu setzen?

La Siega „Die Ernte", scenirt Matthäi Parabel vom Felde mit gutem und schlechtem Weizen zum Auto sacram., das Götzendiener, Judenthum, Ketzer [1] als Dornbündel und Unkraut in's Feuer will geworfen wissen, wofern sie nicht des Herrn und seiner Braut, der Kirche, Barmherzigkeit anflehen und sich bekehren. Alle kriechen zu Kreuz, nur der Hebraismo nicht; dieser hartgesottenste aller Teufelsbraten erwartet seinen Messias nach wie vor [2]. In's Feuer mit dem unverbesserlichen Dornbündel, in's ewige Feuer! [3] Wenn nur der Dornbusch nicht, wie Mosis seiner, unverbrennbar bleibt in der Flamme, und nicht auch hier noch seinen Messias erwartet! Dass der spanische Hebraismo der eigentliche unverbrennbare Spanier ist, das muss ihm selbst die spanische Inquisition bezeugen. Der deutsche Leser findet Lope's Frohnleichnamspiel „Die Ernte" in Dhorn's „Spanischen Dramen" Bd. I. übersetzt und wird uns einer näheren Erörterung überheben. — Erwähnt mag noch Lope's Auto s. El Pastor Lobo y cabaña celestial werden: „Der Wolf als Hirt und der himmlische Schafstall." Der Hirt-Wolf, der Teufel (demonio), im Gegensatz zum Pastor Cordero der „gute Lämmerhirt", der ja identisch mit dem Lamm Gottes selber ist,

1) El Hebraismo, la Heresia, la seta, la Idolatria.

2) Hebr. Que aguardo
El mesias prometido

3) Señor. ¡Echadle en el fuego eterno!

geht aus, um des guten Hirten bestes Schaf zu rauben.[1] Trotz Wolf und Teufel in Einer Person, kommt es doch, wie die Parabel vom guten Hirten es längst vorhergesagt. Der gute Hirt trägt das Schaf (cordera) auf den Schultern in seine himmlische Hürde (cabaña celestial) zurück. Er, bekränzt mit Dornen, das Schaf (die gerettete Seele), mit Rosen. Die Hürde des **Pastor Lobo** geht in Flammen auf. Als Futter erhält das Schaf das heilige Gottesbrod, bei dessen Anblick das Schaf aufjauchzt.[2] Hirt-Wolf-Teufel knirscht vor Wuth; sein Rachen glüht wie die Hölle, weniger nach dem Brod, als nach dem Schaf. Wenn mir Gott doch nur den einzigen Gefallen thäte, dass ich mit diesen Zähnen als Wolf und Bestie das Schaf dort zerreissen könnte.[3] „Aber warte nur! Erwisch' ich Dich wieder, wirst Du zum letzten Mal Weissbrod gegessen haben!" **Schaf.** „Da kannst Du lang' warten, denn ich bin schon Gottes Braut."[4]

---

1) **Past. Lobo.**

Mas yo, que disfrazado
Me llamo el Pastor Lobo,
Como se llama Dios Pastor Cordero
Lo mejor del ganado
De sus rediles robo
Sus cabañas atrevido y fiero.

2) **Cordera.** Oh pan del cielo! Pan vivo!
¿Es posible que en la tierra
Pan de angeles come el hombre?

Brod des Himmels, Lebensbrod!
Ist es möglich, dass auf Erden
Engelbrod der Mensch geniesst.

3) **Lobo.** Rabio, enfurezcome, muero . . .
Infierno soy de mi mismo.
¡No mi diera Dios licencia
Para que con estos dientes
Como lobo y como fiera.
Deshiciera aquel cordera!

4) **Lobo.** Guardate, Alma, que si pecas
Y otra vez te vuelvo acá,
No hayas miedo que allá vuelvas!

Cordera. No haré, Lobo, que ya soy
Esposa de Dios.

Representacion moral del viage del Alma.[1]

In Barcelona auf öffentlichem Markte fand die erste Vorstellung dieses Auto sacram. mit Moralitäts-Charakter statt. Zuerst treten drei Musiker vor, die zu ihren Instrumenten das geistliche Amt Christi und Einsetzung des Abendmahls als Messe feiern. Hierauf tritt ein den Prologo vorstellender Schauspieler Farsante auf, der in 300 endecas. sueltas (Blankversen) einen dürren katalogisirenden Bericht über Personen und Ereignisse aus der heiligen Schrift von Erschaffung der Welt bis zu Christi Erscheinung abstattet, von so skelettartiger Trockenheit ('descornadisimo'), dass der Herausgeber, Pedroso, an dessen Stelle lieber den Prolog zu einem gleichfalls im 'Peregrino' befindlichen, nichtsacramentalen Auto von Lope: „Der verlorne Sohn" [2]), einschiebt, und in nicht weniger reimlosen Elfsylbern die Fama, die Ruhmbegier, als die Mutter aller in der Geschichte verzeichneten Grossthaten an Namen und Beispielen aus der römischen und spanischen Geschichte nachweist, von Faustulus bis zum Herzog von Alba, und die ganze Litanei Schriftsteller seit Menschengedenken als Zugabe — descornadisimo im Superlativisimo, ein Beinhaus von Endecasillabos sueltos, das Pedroso gleichfalls dem Peregrino und dem „verschwenderischen Sohn" hätte überlassen mögen. Dann kommen die drei Musicos wieder zum Vorschein, und springen und singen, und tanzen und stürzen ihre Versfüsse herunter, trochäisch, jambisch, durchweg ungereimt. [3]) Zum Ueberfluss streut der gelehrte Herausgeber diesen Myriaden an Versfüssen auch noch seine Kuckukseier als Noten unter die Beine, und lässt die Myriadenfüssler einen unabsehbaren Kuckukseiertanz ausführen. Ein Todtentanz von Endecasillabos descornadisimos auf columnenhohen, noch knochendürrern Noten-Stelzen! Endlich beginnt das eigentliche Spiel. Die Seele tritt in einem

1) „Sittliche Darstellung der Reise der Seele". Zuerst gedruckt in Lope's oben berührten Roman 'El Peregrino en su Patria'. Sevilla 1604. Buch I. — 2) 'El Hijo prodigo', im vierten Buche des Romans. Dieses biblische Auto wurde in der Festung Perpiñan durch einen Theil der Besatzung aufgeführt.

3) Tañe canta, come y bebe,
Salta, corre, danza y baila.

weissen Gewande auf mit einem Rüpel (villano), der den Willen (voluntad), und einem muntern Jüngling, der das Gedächtniss (Memoria) vorstellt. Die allegorischen Figuren in dieser Art Spielen sind, wie die Engel, geschlechtlos. Beide Begleiter der Seele bekunden sich sofort als guten und bösen Genius oder Rathgeber, der eben auf dem gefährlichen Meer des menschlichen Lebens sich einzuschiffen im Begriffe stehenden Seele.[1] Der gute Genius, Gedächtniss, führt der Seele zweierlei Häfen, Ausfahrt und Landungsplatz, zu Gemüth: Wiege und Grab, und das Meer, das Ein einziges Thränenmeer.[2] Der schlimme Einbläser, Wille, wirft sich als der alleinige berufene Führer auf, die Seele auf den ihr von Gott zugetheilten „freien Willen“ verweisend, demzufolge sie thun und lassen könne, was ihr gut dünkt.[3] Memoria weist sonach die Seele aus sich und über sich hinaus: Wille auf ihr eigen Selbst zurück, den Compass auf der Lebensschifffahrt: die Magnetnadel in der eignen Brust, die Selbsteinsicht, das wissende, seines eignen Wesens und des Wesens der Dinge innegewordene und begreifende Selbstbewusstseyn. Memoria kündigt sich gleichfalls als ein Innewerden, Eingedenkseyn, aber Eingedenkbleiben Gottes, als eines immerdar über und ausser ihr waltenden Lenkers.[4] Dass Beide, Wille und Erinnerung oder Innewerdung, so lange sie im Ge-

---

1) Alma. Ya es el tempo de embarcar
Porque es forzoso pasar
El mar de la humana vida
Que es un pelegroso mar.

2) Memoria. Y así hay dos puertos á entrar,
Y dos playas á salir:
En uno has de embarcar;
Que del nacer al morir
Todo es llanto y todo es mar.

3) Volunt. Id, Alma, como querias,
Pues que Dios os dió albedrio.

4) Mem. Mira, pues, Alma querida,
Que te avisa tu Memoria
Que hay bien y mal, pena y gloria . . .
Acuérdate lo que debes
A Dios, para que no lleves
Su santo camino errado.

gensatz und Widerspruch gegen einander verharren, auf dem Holzwege sind, und nur, sich gegenseitig durchdringend: der Eigenwille mit der Innewerdung Gottes und seines Willens zum wahrhaft Freien Willen; und der blosse Glaube an einen äusserlichen Gott und seine Gebote, als Gedächtnisskram, zum wahrhaften Innewerden Gottes und mit dem gewollten Wissen von Gott, mit dem aus freiem, Gott verinnerlichendem Vernunftdenken und Gott denkenwollen begriffenen Gotteswesen sich durchdringend. Von dieser Einheit und nur durch das Gottdenken eben dialektisch vermittelten Einheit der beiden Gesellen der Seele, Gedächtniss und Wille, hat das spanische Auto keine Vorstellung, und hat auch für diese kein Gehirnorgan, ja im Gegentheil das gerade Widerspiel zu einem solchen Organ: das Organ des dualistischen Parallelschemas, vermöge dessen Memoria und Voluntad einfürallemal in ihrer einseitigen Gegensätzlichkeit verharren und sich arg in den Haaren liegen. Weist doch 'Voluntad' dem Widerpart, 'Memoria', wirklich eine besondere untergeordnete Stelle im Gehirn, im „hintern Theil" desselben an, dicht beim Rückenmark.[1] Merkwürdig genug! eine Stelle, die ihm gerade, dem Willen, von der neueren Physiologie zugewiesen wird. Memoria trumpft ihn ab, indem sie als seinen, des Willens, Sitz den Schlund bezeichnet, insofern doch sein Wesen in steter Begierde und Appetit besteht.[2] Wogegen Wille seinen Widersacher mit einem Schopenhauer's Philosophie anticipirenden Schlag auf's Maul ad absurdum führt. „Mein Wille" — retorquirt er — leitet seinen Ursprung aus einem vernünftigen Grunde ab: In Willen und Intellect besteht des Menschen Vollkommenheit und Aehnlichkeit mit Gott.[3] Viel näher hat die Gegensätze auch Schopenhauer nicht gebracht. Schon sein Auf-

---

1) Vol. Allá en la postrema parte
Del celebro se reparte
Junto á la espinal medula.

2) Mem. Y lo apetito en la gula,
Para que nunca se harte.

3) Vol. No me hagais irracional;
Que mi voluntad deriva
De la parte racional,
En Voluntad y intelecto.

stellen als starre Gegensätze, spricht diese Philosophie mehr dem spanischen Parallelismus, als dem dialektischen Denken zu, in welches die „Philosophie des Unbewussten", wie sich uns dargethan, jene Gegensätze nicht durch eine Cerebral- sondern Spinodorsal-Wirkung, nicht durch eine Gehirnreflexion, sondern durch eine infolge von Zucken und Jucken erregte Reflexwirkung des Rückenmarks — hineinnies't[1], oder wie Lope's Rüpel, „Wille" sich ausdrückt: „Alla en la postrema parte, Del cerebro se reparte Junto á la espinal medula."

Demonio, der Teufel, erscheint in Gestalt eines Schiffshauptmanns in schwarzem, flammengoldig durchwirktem Kleide, „das Mäntelchen von starrer Seide", mit seinem Matrosen- und Schiffsgefolge: „Eigenliebe, Essgier und ähnlichem Gelichter", worunter der Trug.[2] Auf die Frage, wohin er segle: „In die neue Welt"[3], giebt Teufel-Schiffspatron Bescheid, steure er mit seinem famosen prächtigen Schiff, das den Namen „Lust" führt.[4] „Was für neue Welt?" erkundigt sich angelegentlich Wille; ob die von Columbus entdeckte, von Cortes, Magellan; ob die Welt, wo die Caraiben gebratene Menschen fressen[5], deren Stellvertreter dann, die Spanier, als Satans Hofköche, die Menschen für seine höllische Tafel brieten. Demonio schmunzelt, und entwirft von dem Schlaraffenland, wohin er segelt, ein verführerisches Stillleben, dass Willen das Wasser in den Zähnen zusammenläuft.[6] Gedächtniss[7], der treue Eckhard warnt

Es el hombre mas perfecto
Y semejanza de Dios.

1) IX. S. 311. Anm. 2. — 2) Entró a esta sazon El Demonio en forma de marinero todo el vestido de tela de ora negrobordado de llamas; y con el como grumetes, El Amor Propio, El Apetito y otros vicios, entre ellos El Engaño.

3) Dem. Alma, aquesta nave mia
Al nuevo mundo la levo.

4) Mi nave famosa y bella
La del Deleite se llama.

5) — donde el caraibe fiero
Come los hombres asados?

6) Vol. — ya me inclino á vos

7) Das altdeutsche 'Minna', bedeutet Erinnerung und Liebe (μνήμη); vgl. J. Grimm, Kl. Schriften. II. S. 318.

Seele, verfällt aber selbst in einen tiefen Schlaf, in den sie des Seeteufels Schiffsjungen, Appetit, Eigenliebe und Trug, so lieblich und zauberisch singen, wie Mephisto's Jungen Faust's Seele mit üppigen Traumbildern umweben. Nun hat Teufel und Wille freies Spiel. Vom mahnenden, schlummerversunkenen Gedächtniss verlassen, vom Teufel und Willen zum Einsteigen in das Lustschiff zur Lustfahrt nach dem Eldorado aller Lüste und Genüsse eingeladen, geht die Seele unter lockenden, von Appetit, Eigenliebe und Trug angestimmten Gesängen [1] an Bord.

Erinnerung (Memoria) schläft und schläft, aber nicht biblischen Schlaf, bei dem das Herz wacht (Ego quidem dormio, sed cor meum vigilat); sondern den gesunden Lethe-Schlaf, den Schlaf der Philosophie des Unbewussten. Darüber erscheint der im spanischen Auto übelberüchtigte Verstand (Entendimiento) von Ansehen eines ehrwürdigen Greises [2], und wundert sich des Todes, dass Seele ohne ihn eine Seefahrt unternimmt [3]), und weiss nicht was er von Memoria denken soll, die daliegt schlafend wie eine Ratte oder Murmelthier, und schnarchend wie ein

---

1) Apetito. Amor proprio, Engaño:
Esta es nave donde cabe
Todo contento y placer.
Esta es nave de alegria
Que va á las Islas de Oro,
Donde es el gasto el tesoro
Que has de cargar, alma mia;
Porque hasta el ultimo dia
No hay tempestad que temer:
Esta es nave donde cabe
Todo contento placer etc.

2) en forma de un viejo venerable.

3) Entend. ¡Cosa que el alma se vaya
Sin su amado entendimiento! . . .
— — — — — —
Alma amiga, alma querida.
¿Donde caminas sin mí?
— — — — —
Mas ¿Quien está aquí? ¡Ay de mi,
Que es la Memoria dormida!
Recuerda, recuerda ya,
Del Alma dormida vela.

Wallross. „Erwache!" — ruft Verstand — „erwache, schlafende Wächterin der Seele!" Wachgerüttelt, reibt sich Memoria den Sandmann aus den Augen, und sagt gähnend: „Gut, dass Ihr da seyd, Alter! Denn bleibt Ihr zurück, so ist ihr, der Seele, Verderben gewiss." [1]) Ein überraschendes Zugeständniss an den Verstand in einem spanischen Auto sacram, wüsste man nicht, was es mit dem Auto-Verstand auf sich hat, dessen Vetterschaft der logische Verstand sich verbittet. Um Verstandes Stimme, der vom Ufer aus der dahinsegelnden Alma zuruft, zu übertäuben, veranstaltet Demonio mit seinem Schiffsvolk einen Schiffsarbeit und Getümmel nachahmenden Höllenlärm, so dass Verstand sein eigenes Wort nicht hört [2]); und was Alma davon auffängt, das macht ihr Seereisemarschall, Wille, zunichte. Verstand hat das Nachsehen, und das ihm vom Schiff zurückhallende Echo seiner Warnungen schlägt an sein Ohr als Hohn und Spott, als Unverstand, dessen tauben Ohren er in der Wasserwüste predigt. „Essen, Trinken, Schlafen und Liebesgenuss", darin allein liegt für die verstand- und erinnerungslose, vom blossen Willen beherrschte und inspirirte Seele, Sinn und Verstand. [3]) Und wie denn — höhnt Wille — wie umkehren, selbst wenn wir möchten? Auf welchem Fahrzeug? „Das Schiff „Pönitenz" nimmt Euch auf", schreit ihm Verstand zu [4]) durch die hohle Hand. „Pönitenz?" lacht sich Wille den Bauch voll. „Dass Dich die Pestilenz! Ein eigenes Seeschiff, Deine „Pönitenz!" Und was für Vorrath hat die „Pönitenz" am Bord.

1) Mem. Cuando vos otras quedais,
Su (del Alma) perdicion es notoria.

2) Ent. De oir se ofende
Mis voces.

3) Ent. ¿Donde vas?
Alm. Extraño eres.
Voy con quien me adora y ama . . .
— — — — — —
Volunt. — — — — — —
Hay que brindar y comer,
Que dormir y gozar.

4) Vol. ¿Pues donde nos llevareis?
Ent. En la nave entrar podeis
De la Penitencia.

he?" Verstand: „Thränen, Fasten und Pein." „Köstlicher Schiffszwieback in faulem Thränenwasser aufgeweicht! Mach, dass Du fortkommst! Fall uns nicht beschwerlich auf unserer Fahrt zur Schlampampeninsel, alter Einfaltspinsel!" [1] Nun wissen auch wir, welchen Geistes Kind Verstand ist. Zwar kein Einfaltspinsel — im Gegentheil, ein echtes Auto-Kirchenlicht!

Jetzt geht ein Vorhang auf. Man erblickt Schiff „Lustbarkeit" (Deleite) mit vergoldetem Hintertheil und über und über bemalt mit Lästergeschichten aus der heiligen und profanen Historie. Auf dem Deck zeigen sich viele Damen und Galane zechend und schmausend, und um die Tische herum Possenreisser und Musici. Die sieben Todsünden haben an den Schiffsborden Stellung genommen. Im Mastkorb wiegt sich der Hochmuth in Matrosenanzug. Tafelmusik und Gesang erschallt. [2] Verstand streckt sehnsuchtsvoll die Arme der in Tafelfreude schwelgenden Seele entgegen. [3] Segelschläge wie von einem sich nähernden Schiffe, werden vernommen. Es ist das Schiff „Penitencia", von dieser selbst befehligt mit einem zum obigen, vom Teufel commandirten, parallelen Manöver. [4] Mit

---

1) Vol. ¡Bueno!
¿A un cuerpo contento y lleno
Esa dieta le poneis? . . .
¿Que hay en esa nave? ¿A ver?
Ent. Lagrimas, ayuno, pena.
Vol. Idos, viejo, en hora buena.
¿Caminar y no comer?

2) ¡Hola, que me lleva la ola!
Hola que me lleva la mar.

„Holla! schaukle mich, o Woge!
Holla! Trage mich, o Meer."

3) Alma hermosa, alma querida
¿Como me quieres dejar?

„Schöne und geliebte Seele
Wie kannst Du mich so verlassen?"

4) Demonio (Dentro).
¡Oh Luzbel!
Todos (Dentro).
¡Ah!

dem letzten Matrosenruf von innen: „Land! Land!" verschwindet die ganze Mannschaft im Teufelsschiff bis auf Seele und Willen. Am Ufer weilen noch Memoria und Verstand. Christus erscheint als Capitän des Schiffs 'Penitencia' mit Engeln als seinen Matrosen. Cristo lässt die Seele zur Busse auffordern, seinen Leib und seine Blutessenz als Schiffsproviant in Aussicht stellen.[1] Seele bereut und gelobt Busse: „Lebe wohl, weltliche Lust; denn zu Gott kehrt mein freier Wille zurück!"[2] Das Schiff 'Penitencia' löst sich ganz und gar in ein die Leidensgeschichte Jesu vorstellendes Tableau auf, wobei sich die Bestandstücke des Schiffes in Christi Passionssymbole, Kreuz und Marterwerkzeuge verändern. Der Spiegel stellt das Grab Christi vor, an welchem die heilige Madalena kniet, der Papst lenkt das Steuerruder u. s. w. So segelt das Schiff mit Alma, Voluntad, Memoria, Entendimiento, Engeln und St. Peter nach dem „himmlischen Zion."[3]

Dem. (Dentro).
¡Oh soberbia!
Todos (Dentro).
¡Ah! etc.
Penitencia (Dentro).
¡Dios Padre!
Todos (Dentro).
¡Ah!
Penit. (Dentre).
¡Su hijo eterno!
Todos (Dentro).
¡Ah! etc.

1) Donde es mi cuerpo y esencia
Divino matalotaje.

2) ¡Adios, mundano placer,
Que á Dios vuelve mi albedrío.

3) H. v. Schack ordnet Lope de Vega's Dramengruppen in zweckmässiger und überschaulicher Weise nach dem Charakter der behandelten Stoffe.*) Die erste Gruppe umfasst die Stücke aus der spanischen Geschichte und Sage. Die Menge und Mannigfaltigkeit seiner Darstellungen auf diesem Gebiete ist so gross, dass sich selbst aus dem noch vorhandenen eine beinahe vollständige Gallerie aller erheblichen Bilder aus

*) II. S. 267 ff.

der spanischen Geschichte zusammenstellen liesse. Wir haben — um die ganze Strecke nur nach einigen Hauptstationen zu durchmessen — in

La amistad pagada die Kämpfe der alten Cantabrer gegen die römische Uebermacht; in

El Rey Wamba*) die anarchischen Bewegungen des schon den Einsturz drohenden Gothenreichs; in

El ultimo Godo de España den Verrath des Grafen Julian, den Untergang des Rodrigo und den Sieg der mohamedanischen Waffen; in

El primer Rey de Castilla dann die ersten Triumphe der wieder erstarkenden christlichen Monarchie; in

Las almenas de Toro die Streitigkeiten zwischen Sancho dem Starken und seinen Schwestern Urraca und Elvira, seine Ermordung durch Bellido Dolfos, und als Fahnenträger des castilianischen Ruhmes den Cid; in

El sol parado die glorreichen Kriegsfahrten Ferdinands des Heiligen; in

Lo Cierto por el Dudoso**) die ersten Keime zu jenen Zwistigkeiten zwischen Peter dem Grausamen und Heinrich von Trastamare; in

Los Ramirez de Arellano den furchtbaren Brudermord auf dem Felde Montiel; in

El milagro por los Zelos die Zeit Johanns II. in einem ihrer denkwürdigsten Ereignisse, dem Sturz des Alvaro de Luna; in

El piadoso Aragonés die Geschichte des unglücklichen, obgleich keineswegs schuldlosen Karl von Viana, seiner zweimaligen Empörung gegen den Vater, seiner Gefangenschaft und endlich seines tragischen Todes, durch welchen Ferdinand (der Katholische) Thronerbe von Aragon ward; in

El cerco de Santa Fé***) den glorreichen Kampf, der den letzten maurischen Thron auf der Halbinsel stürzte; in

La Victoria de Santa Cruz endlich eine Kriegsthat, an welcher der Dichter selbst als Jüngling Theil genommen hatte.

Aus Lope's vaterländisch historischen Stücken hebt Herr v. Schack zunächst diejenigen hervor, welche Ereignisse „aus den Zeiten des ersten Wiederauflebens der spanischen christlichen Reiche" dramatisiren: „Alle diese Gemälde z. B. in Los Prados de Leon, Los Tellos de Meneses†), Los Benavides††) und vielen Anderen, sind von einer Jugendfrische und Kraft, dass ein unbefangener — Sinn sich ihnen unmöglich versagen kann . . . Die ganze Anmuth, der ganze Zauber der ächten Pastoralpoesie ist hier mit dem gewichtigen Ernst der Heldendichtung

*) s. unsere Analye S. 1 ff. Vgl. Ticknor II. p. 565 ff. Deutsche Uebers., wo auch die Stücke in den Ausgaben genau angegeben sind. — **) Analyse S. 381 ff.. — ***) Analyse S. 250 ff. — †) Analyse S. 140 ff. — ††) Analyse S. 97 ff.

verschmolzen. Keiner hat so, wie Lope, den tüchtigen Kern der spanischen Nation geschildert, ihren einfachen, demuthsvoll dem Himmel zugewandten Sinn, ihre Genügsamkeit, ihren vom Gefühl eines freien Daseyns gehobenen Muth, ihre Entschlossenheit, zur Vertheidigung ihres Glaubens jeden Augenblick Gut und Blut zu lassen. Dabei durchdringen sich Stoff und Form seiner Darstellungen auf's innigste: es herrscht in dieser eine Enthaltsamkeit in der Färbung, eine Natürlichkeit und schlichte Unbefangenheit, wie man sie sonst nur in Producten der Volkspoesie findet . . . Mit wie indivuellem Leben sind selbst die Nebenfiguren ausgestattet . . . Ganz hiermit harmonirt auch die wilde, abgerissene Darstellung . . . Wie charakteristisch der Ton der Andacht, der, wie eine Hymne durch den Sturm, durch das Kampfgetöse dieser gewaltigen Dichtungen erschallt! Endlich, überblicken wir das Ganze der Handlung, welch ein unaufhaltsamer Gang, wie viel Leben und Regsamkeit in allen Theilen! Welche Illusion der Wirklichkeit, die uns mitten in das bewegteste Leben hineinreisst, in diesen vorüberfliehenden Gruppen, diesen sich vor uns aufrollenden Kriegsscenen, in deren Schlachtgetümmel man sich versetzt glaubt!" *)

Der ausgezeichnete Darsteller geht nun auf einzelne Schauspiele der vaterlandsgeschichtlichen Reihe über, von welchen ein kurzer, den Vorgang in leichten Umrissen skizzirender Inhaltsauszug mitgetheilt wird.

Um eine Uebersicht verschiedener von uns nicht zur Analyse gebrachten Dramen des Lope de Vega zu geben, wollen wir eine Skizze einiger dieser trefflichen Auszugsskizzen unsern Lesern entwerfen.

El Conde Fernan Gonzales. Ein Eremit weissagt dem auf der Jagd verirrten Grafen Gonzales die künftigen Siege. Gonzales erhält die Nachricht von einem Einfalle der Mohren. Schilderung des Verheerungszugs der Feinde in den folgenden Scenen. Des Conde ruhmreicher Sieg, am Schlusse des ersten Acts durch festliche Spiele der Landsleute gefeiert. Der zweite Act schildert die unsern Lesern aus dem epischen Gedicht **) bekannte, durch die Königin aus Rache wegen ihres von Gonzales im Zweikampf getödteten Bruders, des Königs von Navarra, arglistig bewerkstelligte Gefangenschaft und Befreiung aus derselben durch den Infanten von Navarra. Während der Haft des Grafen besiegen die ihres Feldherrn beraubten Castilianer die Feinde, begeistert von dem lebensgrossen, dem Heere vorangetragenen Bildnisse des Conde. Im dritten Act geräth Conde Fernan in Leon mit dem Könige in Streit, wird als Aufrührer in den Kerker geworfen, woraus ihn abermals seine Gemahlin, das Muster ehelicher Treue, befreit, indem sie mit ihm die Kleider wechselt

*) Sollte auch auf dem Prüfstein unserer Analysen nicht jeder dieser Charakterstriche probehaltig erscheinen, so wird sich unser Leser doch immerhin an dem Glanz und der Schwunghaftigkeit ihres Auftrags erfreuen. — **) Gesch. d. Dram. VIII. S. 441 f.

und an seiner Stelle zurückbleibt. Der dritte Act behandelt ferner die Losreissung Castiliens von Leon durch Gonzales, den Besieger seines Lehnsherrn, des Königs von Leon, der den zu einer unerschwinglichen Summe angewachsenen Kaufpreis für ein arabisches Pferd, das der König vom Conde mit der Verpflichtung erstanden hatte, für jeden Tag nach dem nicht eingehaltenen Zahlungstermine das Doppelte der Kaufsumme zu entrichten, nun mit dem Königreich Castilien dem Conde Fernan Gonzales zahlen und ihn, dank seinem siegreichen Arm, seinem treuen Weibe, und dank dem arabischen, den königlichen Lehnsherrn zahlungsunfähig stellenden Rosse, der Lehns- und Vasallenpflicht entbinden und als selbständigen Beherrscher Castiliens anerkennen musste. Ein durch und durch epischer Romanzenstoff, ohne Widerrede, dessen dramatische Bewältigung selbst einem Genie wie Lope's widerstrebt, was freilich nur aus einer Analyse des Stückes, nicht aus einer noch so anschaulichen Inhaltsskizze, geschweige aus einer epitomirten Skizze erhellen kann. Der Inhaltsauszug eines Drama's gleicht dem Schuh des Theramenes: er passt auf alle Füsse, auf die der Novelle, der Romanze, der Comedia und des Heldengedichtes. Der Inhaltsauszug giebt immer nur den Erzählungsstoff des Novellistischen im Drama. Das Drama selbst, worin ja eben das Novellenhafte verschwinden soll — das Drama verschwindet umgekehrt im Inhaltsauszug und verkümmert zur Lemuren-Larve eines Novellengerippes.

Den Romanzen, die des Bernardo del Carpio Heldenthaten feiern, entnahm Lope de Vega ein Ereigniss aus den Flegeljahren des königlichen Bastard-Knaben-Recken, und dramatisirte dasselbe, mit Beziehung auf die beim Regierungsantritt von König Philipp III. für Spanien glücklich beendigten Kriege gegen Frankreich, in dem historischen Schauspiel:

El casamiento en la muerte „Die Vermählung im Tode“.

Uebereinstimmend mit dem Romancero erzählt die Chronica general, dass Conde de Saldaña, gen. Sancho Diaz, mit Ximene, der von ihm verführten Schwester König Alfonso's des Keuschen*), den Bernardo gezeugt, del Carpio nach dem vom jungen Recken eroberten Schlosse genannt. Alfonso der Keusche, König von Leon, liess die Schwester, Ximene, in ein Kloster, den Verführer, Conde Saldaña, in die Veste Luna einsperren. Die Freilassung seines Vaters und dessen eheliche Verbindung mit seiner Mutter, Ximene, bemühte sich Bernardo, von seinem Grossvater, dem Könige, durch ausserordentliche Heldenthaten, behufs Aechtigung seiner Geburt, zu erlangen, wurde aber vom Könige mit blossen Versprechungen hingehalten, bis ihn der junge Enkelheld auf der Jagd aus den Tatzen eines Bären befreite. Nun erst willigte König Alfonso der Keusche in die Freilassung des Sancho Diaz. Zu spät. Bernardo's Vater war schon den Abend vorher im Kerker verschieden. Bernardo entreisst die Mutter dem Kloster, legt ihre Hand in die

*) Gesch. d. Dram. VIII. a. a. O.

der Vater-Leiche, vollzieht die Vermählung und mit dieser seine Aechtigung.

Die Heldenstreiche des jungen Recken schildert der erste Act. Er zwingt, an der Spitze der aufrührerischen Barone von Leon, den König, seinen Grossvater, zum Widerruf des Karl dem Grossen geleisteten Versprechens, dem Frankenkönige einen Theil seines Landes für dessen gegen die Mauren dem Könige von Leon gewährte Bruderhülfe abzutreten, und erscheint selbst am Hofe Karls des Grossen im Saal vor dem von seinen Paladinen umringten Kaiser, um diesem die Aufhebung des Vertrags ohne Umstände anzukündigen. Staunen und Entrüstung unter den Paladinen. Nur Roland freut sich, in dem zwischen Spanien und Frankreich nun entbrannten Kampfe sich mit seinem iberischen Parallelhelden bald messen zu können. Der zweite Act feiert die Schlacht von Ronceval und Bernardo's Sieg über Roland, den er selbst erlegt, nach spanischer Mythe, die für ihren Kopf einen von ihr erfundenen spanischen Roland dem fränkischen entgegenstellt. Sollte doch, einer Sage zufolge, Bernardo del Carpio der Sohn einer Schwester von Kaiser Karl dem Grossen seyn, welche, auf einer Pilgerfahrt zum heiligen Jago nach Compostella, vom Conde de Saldaña in seinem Schlosse beherbergt, und zur Erinnerung an die Gastfreundschaft den Bernardo-Kleinroland, als des Conde Miniaturbild, auf oder unter dem Herzen nach Frankreich eingeschmuggelt habe. Den dritten Act schliesst die schon mitgetheilte Vermählung der Mutter mit der Leiche des Vaters.

Vielleicht ist von der ganzen vaterländischen Ruhmesherrlichkeit des Bernardo del Carpio nichts von Bestand und historischer Thatsächlichkeit, als das historische Drama des Lope de Vega Carpio, eines seiner patriotisch begeistertesten Romancero-Stücke, das, abbildlich und parallel mit seinem Stoffinhalt, eine der Kloster-Chronik entrissene Fabel mit der gebornen Leiche eines der Karlsage nachgebildeten Romanzenheldens vermählt.

Las doncellas de Simancas „Die Jungfrauen von Simancas", feiert die Heldenthat asturischer Jungfrauen, die, als Jahrestribut, vom asturischen König, Manregato, an den Chalifen von Cordova ausgeliefert werden sollen, sich aber selbst verstümmeln, und, mit Berufung auf den Tributsvertrag, wonach nur unversehrte und an allen Gliedern gesunde Christenmädchen dem Chalifen zugesendet werden dürfen, gegen ihre Auslieferung sich verwahren. Die heroische Selbstverstümmelung bewirkt einen Aufstand der Bevölkerung von Simancas, die unter Anführung des Verlobten einer der heldenmüthigen, vom Sohne des Chalifen ebenfalls geliebten Jungfrauen, vom asturischen König Manregato die Aufhebung des schmachvollen Tributes mit bewaffneter Hand erstürmt.

El Principe despeñado „Der vom Felsen gestürzte Fürst" ist Don Sancho, nach seiner Brüder Tod, durch die Ränke des Don Martin de Guevara, zum Könige von Navarra erwählt, mit Uebergehung

des noch im Mutterleibe befindlichen rechtmässigen Thronerben, dessen Ansprüche Don Martins Bruder, Ramon de Guevara, erfolglos vertritt. Die schwangere Königin Elvira flüchtet in eine Gebirgsgegend, wo sie ihres Schmerzenreichs geneset, den ein Diener der Gemahlin des Don Martin de Guevara in ihr nahe gelegenes Schloss bringt. Die edle Dame Doña Blanca nimmt den Knaben auf, ohne dessen Abstammung zu ahnen. Zum Tauffest erscheint der eben im Gebirgswalde jagende König Sancho, verliebt sich in Don Martin's, von dessen Gnaden er König ist, schöne Gemahlin Blanca, schickt den Gatten in den Krieg, angeblich gegen Ramon, der mit einem französischen Hülfsheer heranzieht, und vergewaltigt während dessen Abwesenheit die Schlossdame Blanca. Don Martin findet bei seiner Rückkehr die Zimmer in seinem Schloss mit schwarzem Tuche überzogen. Die Gemahlin in tiefer Trauer setzt ihn von ihrer und seiner Schande in Kenntniss, reisst ihm den Dolch aus dem Gürtel um sich zu ermorden, fällt aber vor dem Stoss in Ohnmacht. Don Martin trifft mit seinem als Eremit im Gebirge lebenden, in Thierfelle gekleideten Bruder, Ramon, zusammen. Nachdem sich die Brüder erkannt und Don Ramon die Entehrung der Schwägerin durch den König von seinem Bruder erfahren, verabreden sie, dass Ramon den König auf einen Felsen locken, und Martin ihn in den Abgrund stürzen soll. Auf diese Weise wird König Sancho der Titelheld des Stückes, und sein Neffe, den Don Martin hatte aussetzen lassen, und der von seiner im Gebirge umherschweifenden Mutter, der Königin Elvira, gefunden und als fremdes Kind, dem Parallelismus zuliebe, erzogen worden, zum rechtmässigen König ausgerufen, nachdem Alles und Jedes hergebrachtermassen sich aufgeklärt hat.

Hieran schliessen sich bei Herrn v. Schack „die Schauspiele, deren Handlung in das spätere Mittelalter verlegt ist“ . . . „Wir erhalten ein furchtbar klares Bild von der Anarchie der mittleren Jahrhunderte.“ Diesem Cyklus reiht der berühmte Verfasser der Gesch. der dram. Lit. und Kunst in Spanien ein: La Campana de Aragon*) „eine energi-

*) „Die Glocke von Aragon“, welche Glockenform nämlich die übereinandergeschichteten Köpfe der amutarischen Granden bilden, über deren Häupter-Glocke der Barfüsser-König von Aragon, Don Ramiro†), mit dem Scepter in der einen, mit dem Schwert in der andern Hand und zu seinen Füssen eine Erdkugel, dasitzt, als eigenthümlicher „Glöckner“ von Aragon, der mit Vasallenköpfen seinen Regierungsantritt ausläutet und seine oberherrliche Gewalt:

Ramiro. — aquesta es la campana
Que se oirá por todo el mundo.
Y vosotros, descendientes

†) Gesch. d. Dr. VIII. S. 451.

sche Schilderung der Kämpfe zwischen den Aragonischen Grossen und der königlichen Macht.

La inocente Sangre „Das unschuldige Blut" der beiden Ritter Caravajales nämlich, die von einem rachsüchtigen Nebenbuhler fälschlich der Ermordung des Günstlings von König Fernando IV. angeklagt, auf Befehl des Königs von einem Felsen gestürzt werden. Vor dem Sturze laden die Unschuldigen den König vor Gottes Gericht binnen dreissig Tagen, woher diesem Könige von Castilien und Leon der Beiname 'El Emplazado' „der Vorgeladene" blieb.*)

La Judia de Toledo, die auf unsere Analyse (S. 276 ff.) verweist.

Los Novios de Hornachuelos „schildern die Demüthigung, welche einem hochfahrenden Ricohombre von Estremadura durch König Enrique III. zu Theil wird."**)

Peribañez y el Comendador de Ocaña, Los Comendadores de Cordoba und Fuente-Ovejuna „sind drei dem Inhalte nach mit einander verwandte Dramen, insofern alle drei die Tyrannei und die Ausschweifungen von Comthuren der militärischen Orden zum Gegenstande haben. In dem ersten stellt der Comthur de Ocaña der schönen Gattin des Bauern Peribañez nach, und wird von diesem mit dem Schwerte durchbohrt, das ihm der Comthur selbst für den Kriegszug gegen die Moren umgegürtet hatte, der dem Comthur freies Feld lassen sollte zu seinem Kriegszuge gegen die schöne Bäuerin. König Enrique III. billigt die That des Bauern und ernennt den Peribañez zum Hauptmann der aus dem Gebiete des von ihm getödteten Comthurs ausgehobenen Mannschaft.

Fuente Ovejuna gehört zum Cyklus der das katholische Königspaar, Fernando und Isabella feiernden Dramen von Lope. Eine treffliche Uebersetzung findet sich in Herrn v. Schack's „Spanisches Thea-

Destos que veis degollados
A vuestros ojos presentes
Quedareis escarmentados
De ser al Rey obedientes.
Temblad, temblad . . .

*) Gesch. d. Dram. VIII. S. 497.
Don Juan (Caravajal).
Digo que pues inocente
Muero, al Rey Fernando emplazo
Para el tribunal de Dios.

Wir bedauern, uns nicht näher mit dieser historischen Tragödie des Lope beschäftigen zu können, die zu seinen motivreichsten und pathetisch bewegtesten zählt. In menschlicher Erwägung der Schranken von Zeit und Raum, wird uns kein Leser vor seinen kritischen Richterstuhl derowegen laden. **) Gesch. d. Dram. VIII. S. 651 Anm.***). (Bibl. de Aut. Esp. Obras de Lop. d. V. t. III. p. 387—402.)

ter" (Bd. II. S. 17—156). Diese Dramen-Reihe umfasst das Schauspiel: El mejor mozo de España „die romantische Geschichte von Fernando's von Aragon Brautfahrt nach Valladolid." In 'El hidalgo Abencerrage' sehen wir die hinsterbende, aber zum Scheiden noch einmal hell aufstrahlende Glorie von Granada. In 'La embidia de la nobliza' den Untergang des edlen Abencerragen durch die verrätherische Zegris; in 'El cerco de Santa Fé' — was unser Leser aus der Analyse dieses Stückes weiss (s. oben S. 250 ff.). Ferner: 'El nuevo mundo descubierto. Für unsern Leser der betreffenden Analyse keine mehr fremde oder unentdeckte Welt (s. S. 54 ff.).

„Die Thaten und Begebenheiten Karls V. haben wir in Carlos V. en Francia und La mayor desgracia del Emperador Carlos (der verunglückte Zug nach Algier). Arauco domado „schildert die Bezwingung der durch Ercilla's Epos so berühmt gewordenen tapfern Völkerschaft im südlichen Chili."*)

---

*) Der Held ist Don Garcia de Mendoça, ein Gideon, der den wilden araucanischen Häuptling, Caupolican, durch kriegerische Gottseligkeit besiegt, was Garcia Hurtado de Mendoça selbst ankündigt:

Dos cosas en Chile espero
Que de su gran piedad me dé . . .
La primera es ensanchar
La Fé de Dios; la segunda
reduzir y sujetar
de Carlos a la coyunda
esta tierra y este mar —

Im Gegensatz zu dieser demuthvollen Gottergebenheit des katholischen Heerführers wirft sich der araucanische Häuptling in zügelloser Verwegenheit als Gott auf:

Caupolican. No ay poder que me assumbre,
Yo soy el Dios de Arauco, no soy hombre.

Dem entspricht der wilde Schlachtgesang der Araucaner, der in den Namen des Häuptlings als Rundreim aushallt:

Una voz. Pues tantas victorias goza
de Valdivia, y Villagran.
Todos. Caupolican.
Solo. Tambien vencerá al Mendoça
Y á los que con él estan
Todos. Caupolican. etc.

Er führt aber — dem Gott Caupolican sey's geklagt! — seine Rolle nicht durch, sondern fällt von seiner Selbstgottheit schmählich ab, und jammert in Banden vor Don Garcia de Mendoça, dass er angestiftet worden von den Seinigen:

que á todo acudí forçado.

„Noch spätere, in Lope's eigene Lebzeiten fallende Begebenheiten sind behandelt in La santa Liga." Darstellung des Kriegszugs wider

---

und kriecht zuletzt buchstäblich zu Kreuz, indem er um's Himmels Christi willen nach der Taufe verlangt; und nicht nur zu Kreuz: Der Selbstgott Caupolican kriecht auf's Kreuz, worin er am Schluss angenagelt erscheint, zum Gott der Christen betend und seine Sünden bereuend:

Pero dizen que estando arrepentido
Deuo creer que en este dia he nacido,
Perdonadme, Señor, si me detengo.

In dem Stück tritt auch der Dichter des bedeutendsten spanischen Epos, Don Alonso Ercilla, auf, dessen Heldengedicht La Araucana*) die

*) Alonso de Ercilla y Çuniga wurde 1553 in Madrid geboren, als einer der Pagen des Infanten, nachmaligen Königs Philipp II. am Hofe Karls V. erzogen. Ercilla begleitete den Infanten 1554 nach England, als derselbe sich mit der Königin Maria (der „Blutigen", Bloody Maria) vermählte. In England kam ihm die Nachricht vom Aufstande der Eingebornen in Chile. Ercilla, damals 21 Jahre alt, meldete sich zum Feldzuge gegen das kleine, aber kriegerische Völkchen der Araucanen, das eine Landschaft von 20 Meilen Länge und 12 Meilen Breite mit verzweifelter Tapferkeit vertheidigte. Ercilla focht in sieben blutigen Schlachten und litt noch mehr durch die Märsche in der Wildniss. 1562 kehrte Ercilla nach Spanien zurück, bereiste Italien und andere Länder Europas; vermählte sich 1570 mit Doña Maria de Bazan, aus dem altadeligen Geschlechte der Santa-Cruz, die er am Ende des 18. Gesanges seines Poems feiert; wurde 1576 Kammerherr des deutschen Kaisers, kehrte 1580 nach Madrid zurück, sieht sich vom Könige vernachlässigt und stirbt vergessen und verschollen. Man weiss nur, dass er 1595 schon gestorben war. Ercilla's La Araucana hat 37 Gesänge in Octaven. Die erste Abtheilung ist, laut Ticknor†), nur eine in Verse gebrachte Geschichte aus dem Anfange des Krieges, ein Gedicht, das man mit der Landkarte lesen muss. Ercilla hat diesen Theil seines Gedichtes, nach seinem eigenen Berichte, in der Wildniss geschrieben, bei Nacht aufzeichnend, was bei Tage geschehen war, und seine Verse auf Papierläppchen schreibend oder auf Lederstücke. Treffend nennt Ticknor das Gedicht „ein achtzeilig gereimtes dichterisches Tagebuch des Feldzugs, den er mitgemacht hat." Diese 15 Gesänge wurden 1555—63 niedergeschrieben und erschienen 1569 in Druck.

Die zweite Abtheilung der Epopöe (1578) ist an epischen Ornamenten, Göttererscheinungen, reicher: Fortuna im 17. und 18. Gesang; die Höhle des Zauberers Fiton, 23. u. 24. Ges., wo der lange nachher er-

†) II. S. 104. D. Uebers.

die Türken, der mit der Schlacht von Lepanto endigte. Lope's und anderer ihm zeitverwandten Bearbeiter von Kaiser Karls V. Thaten für die spanische Bühne epische Vorlagen auch für diese Dramengruppe, dürf-

Farben und Töne zu Lope's 'Tragicomedia famosa Arauco domado' mischte, die er dem Sohne seines Helden, dem Don Hurtado de Mendoça su hijo, Marques de Cañete widmete.

fochtene Seesieg von Lepanto geweissagt wird — das merkwürdigste Zauberkunststück auf epopöischem Gebiet. Die dritte 1590 erschienene Abtheilung enthält (Ges. 32. 33) eine völlig überflüssige Vertheidigung der Königin Dido gegen die Anschuldigungen Virgil's. Ges. 36 biographische Mittheilungen über sich selbst. Den Schluss des ganzen Gedichtes bilden Klagen über seine bedrängte Lage, seine getäuschten Hoffnungen, und der Entschluss, sein noch übriges Leben der Busse und Andacht zu weihen. Ercilla's Beschreibungen — urtheilt Ticknor†) — „sind, wenn man die von Landschaften ausnimmt, bemerkenswerth, und sowohl die von Schlachten als von den wilden Sitten der Indier von keinem andern spanischen Dichter übertroffen worden. Auch die Reden sind bei ihm oft trefflich, vorzüglich die merkwürdige im 2. Gesange, welche dem Colocolo, dem ältesten Kaziken in den Mund gelegt wird." Ercilla's Charaktere, die der Häuptlinge insbesondere, „sind kräftig und deutlich entworfen, und flössen eher Mitgefühl für den Indier als für den angreifenden Spanier ein . . . Das ganze Gedicht durchströmt das tiefe Gefühl der Lehnstreue" . . . Um ein Drittel länger als die Iliade, blieb die Araucana doch nur ein Bruchstück, an welches sich noch 33 Gesänge des Diego Sanisteban Osorio aus Leon als Fortsetzung anschliessen und 1597 erschienen. Beide Araucana's, die des Ercilla und Osorio, wetteifern darin miteinander, dass sie vom Helden ihres Heldengedichtes, Garcia Hurtado de Mendoza, dem Oberbefehlshaber im araucanischen Kriege, schweigen, oder doch leicht über ihn hinweggehen. Lope de Vega's Tragicomedia 'Arauco domado' scheint vorzugsweise gedichtet, um diese in der Geschichte der Epopöen beispiellose Lücke durch eine tragikomische Apotheose des Helden auszufüllen; nach Vorgang und vielleicht auf Grundlage des epischen Gedichtes „Arauco domado" von Pedro de Oña, aus Chile, in 19 Gesängen, das dieser Chilesische Epiker ausdrücklich zur Glorification des Bewältigers von Arauco, Garcia de Mendoça, gedichtet hat.

Die biographische Quelle zu diesem Bezwinger von Chile oder Arauco hat man in Christoval Suarez de Figueroa's: 'Hechos de Don Garcia de Mendoza' (Madr. 1613. 4⁰) zu suchen.

†) a. a. O. S. 105.

ten wir vielleicht in Hieronimo Sempere's Epopöie: La Carolea (2 Bde. Valenc. 1560. 12°) erblicken. Der Dichter, ein Kaufmann, schildert in den ersten 11 Gesängen, welche mit der Gefangennehmung Franz I. schliessen, die ersten ital. Feldzüge des Kaisers. In der zweiten Abtheilung von 19 Ges., Carls V. Kämpfe in Deutschland. Eine dritte Abtheilung, welche des Kaisers Kriegszüge in Afrika enthalten sollte, ist nicht erschienen, „glücklicherweise", wie Ticknor meint.*) Diesen Ausfall deckt — „unglücklicherweise" für den amerikanischen Cato Censorius der spanischen Literatur — deckt des Luis de Çapata Epos 'Carlo famoso', das eine Chronik von Karls V. Leben und Thaten in 50 Ges. von 10,000 Versen in Achtzeilen (ital. Octaven) liefert, und dem Dichter 13 Jahre Operam et oleum gekostet hat. Er erzählt das Leben des Kaisers Jahr für Jahr, von 1522 bis zu seinem Tode 1558 im Kloster San Juste. Sowohl der Carolea der Sempere, wie dem Carlo famoso des Çapata, weist Cervantes einen Platz unter den besten Dichtungen in Don Quijote's Büchersammlung an. Für den amerikanischen Cato Censorius, der dem spanischen Epos — wie der römische den Rittern, die sich auf dem fahlen Pferde betreffen liessen, das Reitpferd — das Musenpferd erkennt, giebt es „nicht leicht ein prosaischeres Gedicht".

In seiner normgerechten Classification und kennzeichnenden Charakteristik von Lope's historischen Schauspielen aus der spanischen Geschichte geht nun unser mustergültiger deutscher Literarhistoriker auf diejenigen geschichtlichen Dramen Lope's über, „die zwar auf dem Boden der nationalen Geschichte stehen und historische Personen auftreten lassen, aber sich doch mehr um Privatinteressen, als um die grossen Staatsangelegenheiten drehen". In diese Reihe werden von H. v. Schack eingeordnet: La Estrella de Sevilla.**) Porfiar hasta morir „eine sehr gelungene Bearbeitung der Geschichte des unglücklichen Troubadour Macias."***) El mejor Alcalde el Rey, Analyse oben S. 445 ff.

---

*) a. a. O. S. 100. — **) Unsere Analyse S. 365 ff. — ***) Gesch. d. Dram. VIII. S. 725 f. (Bibl. de Aut. Esp. a. a. O. III. 95 ff.) Lope lässt Don Tello, den künftigen Gemahl der Doña Clara, durch Macias aus den Händen von Räubern befreien, den Macias aus Liebesverzweiflung in den Krieg ziehen, mit dem Santiago-Kreuz geschmückt nach Cordova zurückkehren, wo er Dona Clara mit Don Tello vermählt findet, den Liebesritterdichter wahnsinnig werden, von Marques Enrique Maestro de Santiago als gefährlichen Narren einsperren und von Tello mit dem apotheosirenden Speer durch das unsterbliche Kerkergitter durchbohren:

Alcaide. Que ha muerto a Macias Tello,
Tirandole por la reja
Una lanza.

Macias wird mit dem Speer in der Brust auf die Bühne gebracht, wo er seinen letzten Seufzer in den Titel des Stuckes porfiar hasta morir:

La Carbonera, von Leonor, Peters des Grausamen Schwester, so benannt, die sich vor den Verfolgungen ihres Bruders unter Köhlern verborgen hält. König Pedro's Vertrauter soll sie aufsuchen: verliebt sich in die Prinzessin und findet Gegenliebe. Auf der Jagd verirrt, geräth König Pedro in die Köhlerhütte, erblickt Leonor, die er nie vorher — mirabile dictu! — gesehen, verliebt sich in die Schwester und befiehlt dem Don Juan, sie ihm zuzuführen. Verzweiflung des Liebespaars. Leonor vermählt sich zum Schein mit dem Köhler Bras; entdeckt sich, um ein Ende zu machen, dem grausamen Pedro, der seinen Charakter, wie gewöhnlich im spanischen Drama, de but en blanc umkehrt, aus einem grausamen in einen grossmüthigen Pedro umschlägt, und die Schwester dem Don Juan in die Arme führt. Die Katastrophe bricht, wie Hercules dem Stierkopf des Achelous das Stosshorn als Füllhorn abbrach, ähnlich unserm grausamen König Pedro die ihm während dem Verlauf des Stückes, aufgesetzten Hörner als Fruchthörner voll Huld und Gnaden von der Stirne. So in Lope's Don Pedro-Drama: Lo Cierto por lo dudoso*) und in La niña de Plata: „Das Mädchen von Silber".**) So wird Teodora, die Heldin der Comedia von Sevilla, um ihrer unschätzbaren Eigenschaften und ihrer nicht mit Gold und Silber und Platina aufzuwiegenden Annehmlichkeiten und Tugenden titulirt.***) Hier wetteifert König Pedro's Bastard-Bruder Enrique Trastamara mit Pedro dem Grausamen an Grossmuth, indem er das Mädchen von Sevilla, Teodora, die er vor der Katastrophe in ihrem Schlafgemach überfallen hatte, aber von dem Silber ihrer tugendhaften Thränen bezaubert, nun, wo ihm die Katastrophe das Messer an die Kehle setzt, mit ihrem Geliebten, dem Don Juan, unter den Auspicien des Königs Pedro, vermählt, der nur eben dem Don Juan und dessen Vater den Kopf wollte abschlagen lassen, und, nach Don Enrique's der Teodora feierlich geleisteter Ehrenerklärung, den 24,000 vom Bastardbruder der Teodora als Mitgift ausgesetzten ducados die gleiche Summe aus seiner königlichen Tasche zulegt†), und so das Mädchen von Silber zum Ducatenweibchen macht.

Selbstverständlichermassen wird uns auch in dieser Comedia des Grossmuthswetteifers zwischen den so herzverschwisterten Bastardbrüdern, deren entente cordiale sich vor Montiel zu einem Todesumarmungsknoten

---

„Kämpfen bis zum Tode", aushaucht. Kämpfen als unermüdlicher Liebesstreiter; „porfiar" bezeichnet zugleich die Ausdauer im Kampfe. —
*) Analyse S. 381 ff. — **) Analyse Bd. IX. S. 617 ff.

***) — á quien llama
Niña de Plata Sevilla
Por el valor de sus gracias.

†) Rey. — Si dió el infante
Veinte y ouatro mil, añadan
Otros tantos que doy yo.

zusammenschnürte — auch in dieser Comedia das stereotype Parallel-Doppelmotiv nicht geschenkt: Don Juan's Liebesbewerbung um Teodora's Freundin, Marcela, aus Eifersuchtsrache wegen des Prinzen Enrique, so wie der streng nach dem orthodoxen Paralleldogma stattfindende Wohnungstausch zwischen Teodora und Marcela, infolge dessen Don Juan vor Marcela's Gitterfenster Huldigungen darbringt, die der Teodora zugutkommen, und was nicht noch alles für Huldigungen, die aus jenem Wohnungstausch entspringen, der Parallelformel dargebracht werden. —

Jene Selbstverstümmelung, welche eine von König Pedro, dem ebenso Brünstigen wie Grausamen, hartbedrängte Scham an sich vornahm*), um den Gelüsten des Wüstlings zu entgehen, vollzieht in Lope's Comedia: La Corona merecida eine Doña Sol an ihrem schönen Körper, um den König Alfonso VIII. abzuschrecken, wofür der Doña Sol, ihrer Hofdame, die Königin Leonor, eine englische Prinzessin, ihre Königskrone aufsetzt. Die Selbstverstümmelung bewirkt Doña Sol, aus ehelicher Treue, mit einer brennenden Fackel, die ihren schönen, entkleidet auf dem Bette hingelagerten Körper mit Brandwunden übersät. In diesem Zustande stattet sie knieend der Königin Leonor Bericht ab vom Anlass zu der stückweisen Selbstverbrennung bei langsamem Fackelfeuer.**) Die Königin preist den weiblichen Phaeton ihrer selbst, Sol (Sonne) und Phaeton zugleich.***) Und König Alfonso VIII. bestätigt die Aussage der Doña Sol auf Königswort†), und schenkt dem Holokaust ihrer selbst vier Städte in die Wirthschaft.††) Nach der ihr, als enkaustischer Tugendpreis und als Sinnbild ihrer aus der Fackelfeuerprobe als lauteres Gold hervorgegangenen Frauenehre, aufgesetzten Königskrone, nach der Corona

---

*) Gesch. der Dram. VIII. S. 606.

**) Doña Sol. — con una hacha
Metida en un aposento,
Desnuda sobre la cama
Gasté la media en mi cuerpo
Cubriendome de mil llagas
Cuya sangre sale ahora
Por los pechos y los mangas.

„Bedeckte ich mich mit tausend Wunden,
Die hier aus Brust und Aermeln bluten.“

***) Leonor. Que tu nuevo Sol has sido
Con aquella hacha encendida,
Otro Faeton en el carro
Para abrasarte a ti mismo.

†) Rey. Cuanto ha dicho, el Rey confirma.

††) Y yo les doy cuatro villas
Leon. Tu y cuantos de si desciendan . . .

merecida — bestimmt Königin Leonor — sollen die Nachkommen der Doña Sol für alle Zeiten den heraldischen Familiennamen „Coroneles“ „Krönlinge“ tragen.*)

„Die Stücke“ — entrollt H. v. Schack seine Liste Lope'scher Dramenköpfe immer reichhaltiger — „die Stücke, zu denen die Annalen Portugals den Stoff geliefert haben (El principe perfeto**); El Duque de Viseo; La discreta venganza***); El mas galan Portuguez; Duque de Braganza); stehen in Bezug auf die Behandlungsweise des Historischen ganz denen aus der spanischen Nationalgeschichte gleich.“ Von Duque de Viseo giebt Herr v. Schack einen Inhaltsauszug (S. 317 f.). Eine Paraphrase der Fabel findet sich in Enk's mehrcitirten Studien (Nr. XIV.). Das Motiv ist höchste Vasallen-Loyalität quand-même, an zwei verschiedenen, nur parallel neben einander hergehenden Handlungen erläutert: an dem auf Befehl König Don Juan's von Portugal enthaupteten Don Juan de Braganza, und an Duque de Viseo, dem Vetter des Königs, den dieser mit eigner Hand niederstösst, aus Furcht vor einer Prophezeihung, die dem Duque de Viseo die Krone in Aussicht stellt. Die auf einen Zettel geschriebene Prophezeihung überreicht der Duque seiner Geliebten Doña Elvira vor ihrem Balcon an einer Schnur aus Versehen, statt der Antwort auf ihr Briefchen, das sie ihm an derselben Schnur herabgereicht. Der König überrascht Elvira und entreisst ihr das Papier. Den Verhetzer macht Don Egas, aus Rache, weil Einer von den Brüdern Braganza an der Aechtheit von Egas' ritterbürtiger Abstammung gezweifelt. Diese Beweggründe und diese am Blindenseile des Zufalls geführte Handlung und herbeigeführte Katastrophe versetzen der historischen Tragödie oder Tragikomödie den meuchelmörderischen Dolchstoss, der den Heldenvasallen von der Hand des Königs trifft.

Hier wendet sich Herr v. Schack zu den die Begebenheiten anderer Völker dramatisirenden Stücken des Lope: „Unter den der Geschichte des klassischen Alterthums entnommenen, verdient — die Roma abrasada†), nur durch die lyrische Pracht einiger Schilderungen Aufmerksamkeit.††)

*) — por aquesta corona
Se llamen desde este dia
Coroneles para siempre.

) Eine parallele Dilogie (Primera Parte und segunda Parte), welche in König Don Juan II. (Joano II.) von Portugal, den vollkommensten der Könige, das Ideal von König, verherrlicht. — *) „Die verständige Rache“, spielt in Lissabon unter König Alfonso, aber mit einem Contingent von spanischen Komödienfiguren. — †) „Das brennende Rom“, von Nero in Brand gesteckt. — ††) Wohl auch durch die Charakteristik des Kaisers Claudio, des Neron und Oton, nach Sueton und — für uns das Beachtenswertheste — durch das kräftige, geschichtsgetreue römische Colorit, das dieses historische Drama auszeichnet, ein unicum in dieser Beziehung,

Aus den Stücken mit alttestamentlichen Stoffen hebt unser kundiger, in der Lope-Komödie tief belesener Classificator und Ordner seiner Schauspiele nach Stoff und Thema, Los trabajos de Jacob (die Mühsale Jacob's oder Joseph und seine Brüder) hervor — „ein Stück, das eben so untadelhaft in der Composition als anziehend in den Details ist, und eine so ergreifende Innigkeit des Gefühls athmet, dass der Dichter die ganze Fülle seines liebevollen Gemüths in dasselbe ausgegossen zu haben scheint", woraus ein so alttestamentlich melodischer Nachhall am Ende wohl gar in Méhul's gleichstoffiges und thematisches Gesangspiel sich ergossen! „Dieses Drama" — Lope's Trabajos de Jacob — steht zwischen zwei andern: El robo de Dina (Raub der Dina, der alttestamentlichen Helena) und La salida de Egytto (Auszug aus Aegypten), mit denen es eine Art von Trilogie bildet." — Ein Inhaltsauszug aus dem Auszug aus Aegypten, aus der Art Trilogie, müssen für uns ägyptische Fleischtöpfe bleiben, wonach wir uns blos sehnen dürfen. Welcher Literarhistoriker vermöchte auch Liebig'sche Fleischextracte aus allen Lope'schen Fleischtöpfen zu geben! Preisen wir unsern deutschen Meister der Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien vielmehr um der zahlreichen schmackhaften Extracte willen, die er zuerst in solcher Auswahl und Fülle geliefert. Ein Löffelchen davon könnte sogar manche breite Bettelsuppe der Sismondis, der Puisbusque, der Amadores de los Rios und sonstiger Extracidores nahrhaft und bekleibend würzen. Finden wir uns doch selber gemüssigt, in unsere analytischen Vitelliusschüsseln von tausenderlei Gerichten aus allen Thierklassen, hier noch nachträglich eine Messerspitze voll von jenen wohlschmeckenden und bekömmlichen Komödien-Extractstoffen zu mischen! In unsere Vitellius-Analysenschüsseln eine Art Hasen- oder Gänseklein, zusammengeschnitten und geschneidelt aus den zerhackten Gliedern der riesigen Diana von Ephesus sammt allen aus ihrem Leib hervorgewachsenen Thierköpfen.

Man vergleiche, beispielsweise, unsere Analyse von Lope's Comedia 'El castigo sin Venganza'*) mit dem, als Probe einer Lope-Comedia nach italienischem Fabelstoffe, dargebotenen Inhaltsextracte S. 321 in Herrn v. Schack's nicht genug zu rühmendem, durch Geschmack, erschöpfende Sachkenntniss, durch elegante Kürze und Gehaltfülle gleich

---

unseres Bedünkens, in dem historischen Drama der Spanier. Zur Ausführung dieser Randbemerkung in ein analytisches Gemälde fehlt es uns an Leinwand, an Farben, an Pinseln, die wir auf andere, für das Verständniss von Lope's Eigenart uns dienlicher scheinende Dramen verquistet. So manche seiner magern Kühe mussten aus diesem Grunde so manche seiner fetten Kühe verschlingen. Wie z. B. seine römische Tragikomödie 'El honrado hermano' die Analyse seiner 'Roma abrasada' verschlang: oben S. 313 ff. — *) S. 303 ff.

ausgezeichnetem Werke. Und man wird auch bei diesem Vergleiche finden: dort die Vitellius-Schüssel; hier das granum salis.

„In El esemplar mayor de la desdicha haben wir — das tragische Geschick des Belisar . . . El gran Duque de Moscovia hat das Leben und die Schicksale des falschen Demetrius zum Gegenstand*) . . . El Rey sin Reino schildert die Wirren und Kämpfe, die am ungarischen Hofe der Thronbesteigung des Matthias Corvinus vorausgingen, in den lebhaftesten Farben . . . La Reyna Juana de Napoles — ein ganz misslungenes Product . . . Wir wünschen, Lope von der Autorschaft dieser Tragödie freisprechen zu können, die indessen nur allzugut beglaubigt ist.“ Lebhaft stimmen wir in diesen Wunsch mit ein.**)

Es folgt nun die Rubrik von Lope's mythologischen Schauspielen. „Dass er (Lope) hier mehr der Convenienz und äussern Antrieben, als dem eigenen Drange folgte, zeigt sich — oft in einer gewissen Kälte und Mattigkeit, die durch alle Pracht der Darstellung, durch allen Glanz der Schilderung nicht verdeckt werden kann.“ Diesem Urtheil lässt sich kein Jota rauben. Für das mythologische Genre war Lope's dichtende Phantasie zu realistisch, möchten wir sagen. Hiefür eignete sich weit mehr Calderon's symbolisirende, hypostasirende Manier und theologisch-mystische Anschauungsweise. Dergleichen war Lope's heiterem Genius so wenig an der Wiege gesungen, wie unserem Goethe, wovon den schlagendsten Beweis die kalte Hexenküche zum ersten Theil des Faust liefert: der zweite Theil nämlich. Aus Lope's mythologischen Stücken nennt H. v. Schack die Fabula de Perseo, Las mugeres sin hombres, El Laberinto de Creta, Adonis y Venus, El vellocino de Oro (das goldene Vliess). Denen wir noch das schwächste hinzufügen, die 'Andromeda' — lauter Hesperiden-Aepfel, will sagen Hesperiden-Erdäpfel in mythologischer Phönix-Asche gebraten.

Ein Contingent aus den deutschen Kaisergeschichten stellt Lope's: La Imperial de Otton, „die, auch über die deutschen Bühnen gegangene Geschichte des Königs Ottokar von Böhmen.“ „Im zweiten Act sieht man die beiden feindlichen Heere am Abend vor der entscheidenden Schlacht einander gegenüberstehen. Kaiser Rudolph empfängt in seinem Zelt einen Wahrsager, der — ihm seinen gewissen Sieg, so wie die künftige Herrlichkeit des Hauses Habsburg verkündigt. Ottokar dagegen hat eine Geistererscheinung, durch die ihm das Frevelhafte seines Unterfangens vorgehalten und sein Sturz geweissagt wird.“ Das erinnert an die gleichzeitige Doppelvision Richard's III. und Richmond's im 5. Act bei Shakspeare. „Die Vision macht einen solchen Eindruck auf ihn (Ottokar), dass er beschliesst, von seiner Auflehnung abzustehen; doch macht

*) In Enk's Studien Nr. XVII. Eine deutsche Uebersetzung in fünffüssigen Jamben lieferte Moritz Rapp in die werthvolle Sammlung von Hildburghausen. — **) Bei Enk. Nr. XIII.

er es zur Bedingung seiner Unterwerfung, dass bei der Huldigung und Abbitte, die er dem Kaiser leisten werde, kein Zeuge zugegen sey. Rudolph sagt die Erfüllung der Bestimmung zu. Man erblickt im Hintergrunde das an allen Seiten geschlossene kaiserliche Zelt, worin aber Gruppen der kaiserlichen und böhmischen Krieger. — Plötzlich fällt der Vorhang des Zelts und man sieht Rudolph im vollen Ornat des Imperators, Scepter und Reichsapfel in der Hand, zu seinen Füssen aber den gedemüthigten Ottokar auf den Knieen; dieser erhebt sich voll Zorn" u. s. w. Das erinnert an die homogene Scene in Grillparzer's „Ottokars Glück und Ende". Desgleichen der hohnvolle Empfang, den Lope's nach Prag zurückgekehrter Ottokar von seiner Gemahlin Ethelfriede erfährt, genau, wie in Grillparzer's Glück und Ende.

Stoffe aus mittelalterlichen Sagenkreisen behandeln u. a. Lope's Los Palacios de Galiana, „die Dramatisirung einer dem Karls-Sagenkreis angehörenden Erzählung (s. darüber Turpin c. 20 und die Reali si Francia L. VI. c. 18—51)." Diesen schliesst sich an: La mocedad de Roldan (Roland's Jünglingsthaten). Uhland's „Klein-Roland". La pobreza de Reynaldos „behandelt die Leiden und Thaten des Heymonssohnes Reinhold von Mantalban während seines Exiles." In El Marques de Mantua haben wir die — Erzählung von Baldovinos und Carloto*) u. s. w. „Die rührende — Erzählung von der schönen Magelone**) ist auf sehr vorzügliche Weise behandelt in Los tres diamantes" . . .

„Wir kommen nun zu den Dramen, deren Inhalt auf Novellen der Italiener und Spanier basirt ist. El Mayordomo de la Duquesa de Amalfi (nach Bandello P. I. Nov. 26) giebt zu einer interessanten Zusammenstellung mit der auf dieselbe Begebenheit gegründeten altenglischen Tragödie von Webster Anlass (The Duchess of Malfi)" . . . Anlass zu einer noch ungleich interessanteren Zusammenstellung bietet Lope's Tragicomedia Castelvines y Monteses, fussend auf den Capuletti und Montecchi-Novellen. Von dieser Tragicomedia giebt H. v. Schack ein ausführlicheres Inhaltschema nach den Jornadas.***)

„Ungleich vorzüglicher als die beiden zuletzt genannten Komödien (Duquesa de Amalfi und Castelvines) ist La Quinta de Florencia, gleichfalls aus einer Novelle des Bandello gezogen — und hier muss man Lope'n unbedingt den Vorrang vor Beaumont und Fletcher einräumen, die in ihrem Maid of the mill dasselbe Ereigniss dramatisirt haben . . . In El Halcon de Federigo stösst man auf die Novelle vom Falken aus dem Decameron (Giorn. 5. Nr. 9); im El remedio en la Desdicha auf die mit Recht bewunderte Erzählung von Abindarraez und Darifa aus der Diana des Montemayor. El Guante de Doña Blanca ist auf die

*) Der Karlssage angehörend. — **) Hystoria de linda Magelona hija del rey de Napoles y del muy esforzado Caballero Pierres de Provenza. Toledo 1526; Sevilla 1532. — ***) Unsere Analyse X. S. 310 ff.

nämliche Begebenheit gegründet, wie Schiller's Handschuh. El marmol de Felisardo zeigt in der Handlung auffallende Verwandtschaft mit Shakspeare's Wintermärchen.*)

An der Spitze der Dramen, deren Charakter als „dramatische Novellen" bezeichnet werden, begrüsst uns Lope's Comedia El nuevo Pitagoras, „die bizarrste Mischung heterogener Bestandtheile, die tollste und abenteuerlichste Verbindung von tragischen Katastrophen und aus-

*) Da uns selbst der VI. Bd. von Lope de Vega's grosser Komödiensammlung (Madr. 1615), worin die Comedia El marmol de Felisardo (Nr. 11) enthalten, nicht erlangbar ist, geben wir den aus Grillparzer's Aufsatz: Ueber Lope de Vega's dramatische Dichtungen (Werke Bd. VI. S. 257 ff.) entnommenen Auszug.

„Ein junger Student Felisardo befindet sich auf dem Dorfe, wo er sich in die Tochter des Alkalden, Elisa, verliebt. Er gilt als der Sohn eines vornehmen Mannes und wird für hohe kirchliche Würden bestimmt. Als man sie aber bei einer verliebten Zusammenkunft überrascht, was das Mädchen in üblen Ruf bringen müsste, und Felisardo verspricht, sie zu heirathen, giebt der Vater denn doch seine Einwilligung. Felisardo ist aber ein natürlicher Sohn des Königs (von Gelanda. Ich weiss nicht, wo das liegt). Da dieser König im Laufe des ersten Actes durch den Tod seines rechtmässigen Thronfolgers erblos wird, muss er sich nothgedrungen an den natürlichen Sohn wenden, und er schickt den Almirante ab, der ihn auch wirklich an den Hof bringt. Nun fängt der Unsinn an. Elisa hat einen Zwillingsbruder, Celio, der ihr so ähnlich ist, dass, als ihr Vater diesen Celio als Pagen an den Hof bringen will, er sich vergreift und seine Tochter in Pagenkleidern dem Prinzen als Diener stellt. Felisardo ist selbst im Zweifel über das Geschlecht dieses Zwitterwesens, wo ihm denn der lustige Diener Tristan den Rath ertheilt, dem Pagen einen Schilling geben zu lassen, wo sich denn herausstellen müsse, ob er ein Mann oder ein Weib sey. Unterdessen will man den Prinzen mit der Tochter des Almirante verheirathen. Tristan giebt wieder den Rath, sein Herr möge sich wahnsinnig und in eine Statue im Garten verliebt stellen (El marmol de Felisardo). Nachdem alle Mittel der Heilung fruchtlos versucht worden sind, giebt der König, wieder auf den Rath Tristan's, endlich seine Einwilligung zu der Vermählung mit der Statue. Es versteht sich, dass Elisa in die Statue verkleidet worden ist und der König, durch sein Wort gebunden, nun auch die Ehe mit der lebendigen Stellvertreterin zugeben muss, was er um so lieber thut, da sich zeigt, dass der Alkalde, ihr Vater, eigentlich von hohen Verwandten abstamme. Zuletzt hat sogar der Zwillingsbruder Celio, der in dem Personenverzeichnisse gar nicht vorkommt, einen einzigen Vers zu sagen, als man ihn nämlich mit der für Felisardo bestimmten Tochter des Almirante verheirathet."

gelassener Komik -- die monströseste Vereinigung des völlig Albernen und Sinnlosen mit Sinnreichem und Ergötzlichem.“ Wen der Gaumen danach kitzelt, findet die Tafel mit den nach Jornadas geordneten obgenannten Inhaltsingredienzen reichlich servirt S. 340 349. Der neue Pythagoras ist der Doctor Cornagoras, dessen Hirn von dem unsinnigen Glauben der Seelenwanderung eingenommen. Die Zauberin Rustana prophezeiht in ihrer Zauberhöhle mit den Eingebungen eines grossen Affen, von dessen Collegen sich Goethe's Hexe doch nur das Zauberbuch vorhalten lässt: Der in der Welt umherstrolchende Liebesheld könne seine Geliebte, Angelica, laut Weisagung des grossen Affen, nur erlangen, nachdem er sich bei Angelica's Mutter, die den armen Pythagoras, Cornagoras, geheirathet, für den trojanischen Paris ausgiebt. Eine episodische Maschinerie zeigt aber vorher den Liebeshelden des Stückes, Razonte-Paris, auf Engelbefehl, kommen und Gloria in Excelsis singen vor den beatificirten Leichen der inzwischen zu Handlungen bekehrten und verklärten Hexe Rustana und — nicht etwa ihres grossen Affen — aber ihres Bussgenossen, Eremiten Helvidius. Einen solchen Hexenkessel von Pythagoras-Dramen konnte nur ein spanisches Gehirn brauen, das auf gut pythagoräisch in einem Doppelkopfe spukt, dem Familienerbstück, fortgepflanzt von der dreiköpfigen Hexenurmutter, Hekate, und dem Urahn, dem spanischen Dreischädelkönige, Geryon. Aehnliche Ausgeburten wüster Halbköpfigkeit sind die phantastischen, über Zweck, Pflicht und Aufgabe des Drama's völlig irregewordenen, und daher nur irrsinnigen, ausschweifenden Komödienerfindungen, die in Stücken wie La ventura sin buscalla*) wuchern, worin eine auf der Flucht begriffene Fürstin (Infanta Lisarda) bei einem ungarischen Ackerbauernedelmann im Karpathengebirge als Magd dient, ihn heirathet und zum König von Ungarn macht; oder wie Lope's: 'El animal de Ungria', welches animal, zu deutsch „Vieh“, eine in den wilden Wald von ihrem Gemahl Dario, König von Ugarn, verstossene, in Thierfellen als wildes Thier umherirrende ungarische Königin, Kinder raubend, die der König mit ihrer Schwester gezeugt. El Hijo de los Leones „Der Sohn der Löwen“, ist auch so „Ein Sohn der Wildniss“, der an missgeburtlich doppelköpfiger Monstrosität dem „Animal“ von Ungarn gleicht, wie ein Zwillingsbruder dem andern.**) Der Sohn der Löwen, Leonido, schweift als Findling von wirklichen Löwen, seinen Pflegeeltern, mit diesen in dem Stücke umher, zum Mordschrecken für Bauern und Hofleute, bis er zum Salonlöwen und Königs-Neffen sich geleckt, als welchen ihn der König mit seiner Nichte, der Prinzessin von Theben, verheirathet, um von ihnen eine Löwenbrut für seinen Löwengarten zu erzielen.

*) „Ungesuchtes Glück“. — **) In einer Sammlung von Lope's Comedias finden wir diese Comedia famosa einem „ingenio de esta Corte“ zugeschrieben. Gedr. 1730.

Von diesen „unförmlichen Productionen“ nimmt unser Führer in den abliegenden Partieen von Lope's Komödien-Wildpark eine Wendung zu andern mit obigen durch lose Verknüpfung und „romantische Mannigfaltigkeit“ verwandten Schauspielen, die aber „ungleich mehr Kunst im Entwurf und in der Durchführung des dramatischen Planes zeigen“ und giebt resumirende Inhaltsverzeichnisse der Komödien-Novellen von der Tragedia oder Tragicomedia: Fuerza lastimosa*); von der Comedia Don Lope de Cordova, Feldherrn des Königs von Aragon, dessen Siege damit belohnt werden, dass er bei seiner Heimkehr die Gemahlin auf der Flucht vor den Liebesverfolgungen des Infanten von Aragon, und seinen greisen Vater eingekerkert findet, weil er die Ehre der Schwiegertochter gegen den Prinzen vertheidigt hatte. Lope de Cordova selbst wird verbannt, leidet mit der Gemahlin Schiffbruch an der sicilischen Küste und bekriegt, als Feldherr des von ihm besiegten Königs Roger von Sicilien, sein Vaterland Aragon, von Roger dazu gezwungen, der ihn mit Ermordung seiner Gemahlin, Casandra, bedroht. Den Feldzug in Aragon entscheidet ein Zweikampf des Cordova mit einem verkappten Ritter, den er als seinen, zum Zweikampf vom Prinzen Pedro gezwungenen Vater Bernardo erkennt, und nun zur Flucht beredet. Hierauf verwickeln sich in Sicilien die abenteuerlichsten Kreuzungen gedankenlos durcheinandergeschlungener Begebnisse zu dem zweiten Knoten des Stückes. Lope de Cordova's Gemahlin, Casandra, hat sich inzwischen auf's Kuppeln verlegt und vermittelt eine Zusammenkunft ihres Verfolgers und Anbeters, des Prinzen von Aragon, mit der sicilianischen in Prinz Pedro sterbensverliebten Prinzessin.

„Der Prinz entspricht der Aufforderung, wird aber in Casandra's Zelt von Roger überrascht und gefangen genommen. Lope (de Cordova) schäumt vor Wuth wegen der vermeintlichen Treulosigkeit seiner Gattin, und diese, um sich seinem Grimm zu entziehen, entflieht, indem sie das Gerücht verbreitet, König Roger habe sie wegen des vermutheten Einverständnisses mit dem Feinde hinrichten lassen.“ Belagerung von Messina durch die Aragonier. Auf der Mauerzinne erscheint der gefangene Prinz von Aragon, mit dessen Enthauptung die Messiner die Belagerer bedrohen, wenn in diesem Falle diese den Angriff fortsetzten. Unten droht die sicilianische Prinzessin, die sich den Aragoniern überliefert, zurück; mit des Prinzen Haupt würde auch das ihrige fallen. Dieser heroische Entschluss führt die Beilegung des Kampfes herbei. „Die beiden Könige versöhnen sich und besiegeln ihre künftige Freundschaft durch die Vermählung ihrer Kinder.“ Lope de Cordova wird vom Könige von Aragon in seine Würden wieder eingesetzt. „Casandra endlich wird in Kriegertracht unter dem Heer entdeckt, ihre Unschuld kommt an den Tag, und so schliesst das Stück mit allerseitiger Versöhnung.“ „Allseitig“ — bis auf die

---

*) Unsere Analyse S. 394 ff.

dramaturgische Poetik, die gegen eine solche, das Drama in die Evolutionen von Kunstreiter-Quadrillen durcheinanderschlingende Abenteuer-Tableaux- und Situations-Wechsel-Reiterei unversöhnlich bleibt.

Die scenirten Reiter-Quadrillen oder dramatisch-novellistischen Contretänze als Comedias famosas wechseln nur Costüme und Titel mit jedem neu eintretenden Drama. Den in eitel Verwickelungen aufgehenden dramatischen Gehalt und Kern verflüchtigt jedes in seiner Weise. Herz, Nieren und Gehirn werden an diesen Dramen zu künstlich verschränkten Netzbeuteln, zu Nesseltüchern für farbenreiche Stickmuster gehäkelt und gestrickt, durch die sich die gefühlsamsten Saiten der Seele nur wie die gleissenden Silberfäden durch eine gewirkte Handarbeit schlängeln. Selbst die Thränen der Rührung, des Schmerzes, der leidenschaftlichen Affecte reihen und fädeln sich als Glas- oder Stahlperlchen auf, zu Pantoffeln für Thalia, zu Schnürstiefelchen für die tragische Muse, oder zu einer gestickten Scheide für ihren Dolch, der aber nur Thalia's ihr geborgter, goldner Zahnstocher ist, mit dem sich die spanische Tragödie die falschen Zähne stochert, so oft sie diese — zeigen soll. Thut sie das etwa nicht auch in einem der effectvollsten und auch abenteuervollern Rührstücke Lope's, in dem Drama Laura perseguida?*) Lassen wir uns die Novellenfabel von dem Linnaeus der spanisch-dramatischen Treibhausflora im Auszuge erzählen, den wir nur hie und da mit Citaten glossiren.

„Oranteo, Sohn des Königs von Ungarn, liebt Laura, eine junge Dame von hoher Schönheit**), die ihm jedoch nicht ebenbürtig ist, und

*) „Die verfolgte Laura". — **) Von noch grösserem Geiste, wie ihre Vertraute schmeichelt:

Leonarda. Aunque tu mucha hermosura
Enciende qualquier deseo
Ser amada de Otranteo . . .
— — — — —
Los pasos que en esto das
Verá que se deve mas
A tu gran entendimiento.

Laura selber als Page des Prinzen verkleidet, nennt sich in einer hübschen Scene mit dem König, „Ein Weib, das vergöttert zu werden verdiente", mit einer Hinzielung freilich auf Petrarca's Laura, deren Bild (Titelkupfer) Page Zelio (Laura) vor den Sonetten sah, die er heute zu lesen begonnen hat:

Rey. ¿Quien es Laura?
Laura. Una muger
Que mereció, ser divina . . .
Rey. ¿Has visto á Laura? . . .
Laura. En estampa la ví
Oy que el principio leí . .

hat schon zwei Kinder mit ihr gezeugt. Der König (Priandro) widersetzt sich der beabsichtigten Heirath seines Sohnes, den er mit einer Prinzessin vermählen will. Um seinen Zweck zu erreichen, sucht er Laura mit seinem Sohne zu entzweien, während Laura selbst, die er nie gesehen hat, unter einem andern Namen verborgen lebt.*) Eine Zofe (Leonarda) Laura's, welche ihrer Herrin sprechend ähnlich sieht, und ein gewisser Otavio, Secretär des Prinzen, geben sich dazu her, den Plan des Königs in's Werk zu setzen; die Zofe legt Laura's Kleider an**) und hält in dieser Gestalt eine zärtliche Zusammenkunft mit Otavio, von welcher Oranteo Zeuge wird. Der Letztere geräth nun in die heftigste Wuth und sagt sich von Laura los***); dennoch kann er die Liebe zu ihr noch nicht ganz aus seinem Herzen verbannen†), und schleicht, indem er sich für Otavio ausgiebt, vor ihr Fenster, um sich zu überzeugen, ob ihre Treulosigkeit, an welcher er trotz des Augenscheins noch zweifeln zu können glaubt, wirklich wahr sey. Sie richtet, indem sie von dem ganzen Verrath nichts weiss, freundliche Worte an ihn, als den Secretär des Prinzen; aber gerade dies ist in seinen Augen ein entschiedener Beweis ihrer Untreue.††) Laura wird nun in einen Kerker geworfen, während ihre Kinder in eine ferne Gebirgsgegend geschickt und, mit ihrer Herkunft unbekannt, in einer Bauernfamilie auferzogen werden. Nachdem sie ein Jahr lang als Gefangene geschmachtet hat, entrinnt sie ihrer Haft und stellt eine Pilgerfahrt nach St. Jago an. Auf der Rückkehr von dort kommt sie in das Dorf, wo ihre Kinder leben, und umarmt dieselben unter tausend Thränen. Der Prinz hat unterdessen, obgleich von Laura's Untreue überzeugt, sein Herz doch noch nicht von ihr abwenden können und die Vermählung mit der Infantin standhaft verweigert. Die Entwickelung, dass Laura's Unschuld anerkannt wird, und

*) Lisandra. Die Liebesneigung des Königs zu dieser Pseudo-Laura hat sich unsern Blicken entzogen. — **) Verwandtes Verkleidungsmotiv mit dem in „Viel Lärm um Nichts“.

***) „Du schienst wie Diana mir in ihrer Sphäre,
Keusch, wie die Knospe, die noch nicht erblühte,
Doch du bist ungezähmt in deiner Lust“,

ruft Claudio zu Hero, in der Kirche vor dem Traualtar (IV, 1).

Lorbeer (Laura) warst du, ein verwerflich Reis,
Dessen Grün die Juli-Sonne welkt. —

Tu fuiste Laura, caña inutil fuiste,
Cuya verdura el Sol de Julio acaba . . .

ruft Oranteo in seinem Monolog, nachdem ihm sein Secretär Otavio ein Borachio-Jago — den Trug gespielt.

†) Orant. O Laura amada y aborrecida.

††) Die Scene ist zwischen Oranteo, Otavio und Laura, die sich gegen Oranteo rechtfertigt, der sie mit harten Vorwürfen überhäuft. Laura lässt die Kinder kommen.

der König, der ihr schon unter einem andern Namen Neigung geschenkt hat, sie als seine Schwiegertochter annimmt, ergiebt sich von selbst." Die Lope-Calderon'sche Novellen-Komödie kommt nun einmal aus der nach der Entwickelung zurückgebliebenen und dramatisch verkümmerten Verlarvungsform der Abenteuer-Novelle nicht heraus!*)

*) Der Secretär Otavio liebt Laura, und will sie besitzen. Laura zückt vor dem König den Dolch, um sich zu erstechen. Der König, in der Meinung, der beabsichtigte Dolchstoss sey von Laura der Infantin Porcia zugedacht, will Laura tödten lassen (Muera luego). Oranteo berichtigt des Königs Irrthum:

(Señor, cree que te engañas
Que matarse a sí quería).

In der folgenden Scene zwischen Oranteo und Laura giebt diese dem Prinzen Aufschluss über den von Otavio gezettelten Trug. Eine schwache, künstliche Entwickelung. Otavio tritt hinzu, Oranteo zwingt ihn mit dem Degen zum Geständniss, erfleht von der gekränkten und verfolgten Gattin Verzeihung und gelobt, sich mit ihr noch diese Nacht in gesetzlicher Form zu vermählen.†) Das meldet Otavio dem König. Dieser wüthet gegen die verruchte Schaar und befiehlt, Soldaten aufzubieten, um sie zu ergreifen und zu tödten.††) Der Alcaide (Schlosscommandant) räumt dem vermählten Paar ein Schloss ein, das sie vor des Königs Angriffen schützen soll, der den Prinzen, den Verräther, umbringen will†††), wozu er einem im 3. Act als Begleiter der Infantin Porcia improvisirten Conde Rufino die Vollmacht ertheilt. Vor dem Kampf erscheint Oranteo mit seiner Gemahlin Laura, ein Kind jedes an der Hand, verschwört, dass er mit einer andern Waffe als mit diesem Kinderpaar, des Königs Enkeln, den Vater bekämpfen werde. Conde Rufino rathet zur Versöhnung, und schlägt die Infanta Porcia dem König als geeignetste Partie vor, womit die Prinzessin, faute de mieux, sich einverstanden erklärt.*†) Otavio reicht der Leonarda die Hand und hält, trotz Schurkereien, als Dritter im Bunde, gemüthlich Hochzeit zugleich mit König und Prinz Oranteo, den er in der unschuldigen Gemahlin so freventlich geschändet! Alles Schöne und Liebe mag man der spanischen Comedia nachsagen, aber unter hunderten, und zwar der ersten Meister, verdient kaum eine den Nachruf: ,,Ende gut, Alles gut".

†) Orant. Esta noche nos casamos
††) Rey. Salgan dos mil hombres presto
Que a prenderle voy dispuesto,
O a matar mi infame nuera.
†††) Rey Combatalde, derribalde , . .
Mi traydar hijo, y matalde.
*†) Acabado por mi está.

Einer Mittelklasse von Schauspielen, „zwischen letztern und den Stücken, welche mehr den Ton des eigentlichen Lustspiels anschlagen", überweist die „Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien" Lope's Komödie Las Flores de Don Juan*); La moza de Cantaro**), „vor Allem La esclave de su Galan". Die Inhaltsangabe in der Haselnuss oder als Senfkernchen beschränkt sich auf die bei solcher Ueberfülle von Fabelauszügen dankenswerthe kurze Chronik: „Der junge Don Juan entsagt aus Liebe zu Elena einer reichen Pfründe, welche ihm sein Vater ausgewirkt hat, und wird deshalb von letzterem verstossen. Elena, für das Opfer, das ihr der Geliebte gebracht, dankbar, fasst denselben Entschluss, sich als Sklavin an Don Juan's Vater (Don Fernando) zu verkaufen, um dessen Zorn zu besänftigen und ihn mit dem Sohn zu versöhnen".***) El Cavaliero de Olmedo.†)

Die schwungvoll enthusiastische Verherrlichung der eigentlichen „Lustspiele"††) wird dem Leser reichlichen und wohlthuenden Ersatz bieten, für unsere den Schmelz der Schmetterlingsflügel so oft in blos gleissenden Staub auflösende analytische Lupe: „In diesen Lustspielen des Lope de Vega strahlt die Flamme des Genies — im reinsten Glanze und in den mannigfaltigsten Brechungen. Mag die Anlage und Durchführung des ganzen Plans oder die sorgfältige Pflege des Einzelnen, mag die Erfindung der Handlung oder ihre entsprechende Ausführung in's Auge gefasst werden, überall zeigt sich der vollendete Meister, überall erfreut und beglückt uns der üppigste Reichthum der Phantasie, die gutmüthigste, liebevollste Laune, der Adel und die Reinheit der Gesinnung, der durchdringendste Blick in die Tiefe der Seele. Wir treten, wenn wir diese Dichtungen durchwandeln, in eine ganz neue poetische Welt; es ist eine unübersehbare Ausstellung von Gemälden der Leidenschaften und Bestrebungen des Menschen, ihrer Liebe und ihres Hasses, der Windungen und Verkettungen ihrer Schicksale. Welch reicher und reizender, die Aufmerksamkeit immer von neuem fesselnder Wechsel der Begebenheiten! Welche Anmuth und Süssigkeit in den Scenen der Galanterie und Minne! Welche sprudelnde Laune in den Scherzen! Welche Mannigfaltigkeit in den wunderbaren Spielen des Zufalls und in der Gestaltung der Verhältnisse, die aus ihnen hervorgehen! Und in allen diesen Gemälden, welche Correctheit der Umrisse, so dass kein Zug verzeichnet ist! Welcher Glanz der Beleuchtung, welche Wärme des Colorits!"†††) — Jedes Ausrufungs-

*) Unsere Analyse X. S. 106 ff. — **) S. 28 ff. — ***) In der Bibl. Rivadeneyra, t. II. der Comed. escog. de Lope de V. (t. 34.) p. 487—506. Das Motiv von der ital. Komödie mehrfach benutzt. — †) Analyse X. S. 429 ff. — ††) a. a. O. S. 363 ff. Die sogenannten Mantel- und Degenspiele. „Las Comedias de intriga amorosa, ó Comedias de Capa y espada. En esto genere fué (Lope) original y mejor que en nungun otro." Lista a. a. O. p. 153. — †††) a. a. O. S. 365.

zeichen ein Lichtstrahl zur Charakteristik dieser das feine Lustspiel transfigurirenden Gruppe; und zugleich ein Lichtwurf, der die alles vergröbernden Linsengläser des Mikroskops in der Hand eines Mikromegas der kritischen Analyse zertrümmert! O um die Augenlinse von Hoffmann's Meister Floh, die Alles verschönert! Behufs Würdigung poetischer Meisterwerke, da gilt es Schöngucker nicht Kleingucker (Mikroskope) in die Pupille schrauben! Wir können daher den Leser zu seiner Erhebung und Erholung von den Mikromegas-Kritiken, die nur den Sirenen, wie den Musen im Kampfe mit denselben die Flügel zerschlagen und die glänzendsten Federn ausrupfen — wir können unsern Leser nur auf diese auch in stylistischer Beziehung musterhafte poetisch-enkomiastische Auszugsangabe des Fabelinhaltes von Lope's eigentlichen „Lustspielen" verweisen, auf die ernstliche Gefahr, unseren Lesern für immer den Geschmack an der zergliedernden Kritik zu verleiden. Wer wird auch Austern mit Messer und Gabel kurz und klein schneiden, anstatt sie aus der Inhaltsauszugsschale mit dem Schluck Seewasser zu schlürfen, und hinterher einen Guss Champagner perlender Lobesbegeisterung zu stürzen! — Die Inhaltsauszüge von Amor sin saber a quien; von El mayor Imposible; von El Acero de Madrid; von Los milagros del Deprecio — eben so viele Austern mit Champagner-Schlucken, in Vergleich zu der Analysen-Kritik*), welche die Cleopatra-Perlen in Essig auflöst, Perlen, Auster und Austerschale allzumal.

Von Lope's „Schäferspielen" werden die beiden Jugendstücke: El verdadero amante, und La pastoral de Jacinto, und die Comedia La Arcadia namhaft gemacht.**) Aus den Comedias de Santos „geistlichen Komödien", die eine scharfe und treffende Abfertigung erfahren, werden als Beispiele „von auffallender Monstrosität" El Cardinal Belen; San Nicolas de Tolentino; El animal Profeta (Das Leben des St. Julian) angeführt, mit kurzen Andeutungen der Handlung.***) Das prophetische Thier ist ein vom zukünftigen h. Julian auf der Jagd erlegter Hirsch, der im Verscheiden zu ihm spricht: „Es ist nicht viel, dass Du mich tödtest, da Du einst noch Deine Eltern umbringen wirst.†) Wie der Jüngling Oedipus, entflieht auch unser Heiliger,

*) S. 239 ff., 23 ff., 119 ff., 210 ff. — **) Vgl. Gesch. der Drama's IX. S. 558 ff. — ***) In der Geschichte d. Drama's mussten Lope's den h. Isidoro feiernde Festkomödien dieses Genre vertreten. So eine Analyse ist wie der Hecht im Goldfischteich: unus pro multis.

†) No tengas por grande hazaña
la que oy en matarme has hecho
— — — — — —
Que es hombre que
— — — — ha de matar

um der Prophezeihung einen Riegel vorzuschieben, aus dem elterlichen Hause. Vater, Mutter, Geliebte (Irene), die ihm vergebens nachrufen, besieht er mit dem Rücken.*) Im zweiten Act ist St. Julian mit Laurencia, der Nichte des Herzogs von Ferrara, vermählt und fordert ihren früheren Anbeter, Federico, des Herzogs Bruder, der das Geschäft nach St. Julian's Vermählung mit frischen Kräften fortsetzen will, zum Zweikampf. Federico beabsichtigt indess einen andern Zweikampf, mit St. Julian's Gattin, Laurencia nämlich, die er, während der künftige Heilige auf dem Kampfplatz wartet, zu entführen entschlossen ist. Julian hat diesen von Federico einem Genossen eröffneten Vorsatz, hinter einer Wand verborgen, behorcht.**) Das erzählt er sich in einem Monolog vor der schlummernden und im Traum sprechenden Gemahlin, deren traumbefangene Worte er zugunsten Federico's auslegt. Julian entfernt sich mit dem Schwur, beide Buhlen zu morden.***) Es treten nun Julian's Eltern (Ludovico und Rosaura) ein, die ihren verschwundenen Sohn aufsuchen. Laurencia überlässt den Schwiegereltern ihr Ehebett. Julian schleicht mit einer Laterne herbei: Die umgekehrte Situation zu „Zacharias Werner's“ — eigentlich Lillo's „Vier und zwanzigstem Februar“, an welchem unser Zacharias Werner ein Plagiat, oder auch eine Art Vaterraubmord, begangen. Julian hält, trotz Laterne, das schlafende Elternpaar im Bette seiner Gemahlin, für diese und ihren Buhlen Federico, und taucht seinen Dolch in die Herzen der Eltern, wiederholentlich den Stahl mehrmals in deren Busen umkehrend.†) Da tritt ihm aus dem Nebenzimmer Laurencia mit einem Licht entgegen. Lallend vor Entsetzen, fragt Julian: „Wer sind denn die in meinem edlen Bette?“ Laurencia bittet sich für die erfreuliche Nachricht Botenlohn aus und meldet ihm: „Deine Eltern sind's!“††) Grausend legt Julian Hand an

Sus padres — — — —
no es mucho que mate un ciervo.

) Jul. (dentro).
A Dios Patria, á Dios Irene,
Á Dios padres.
Irene. ¡Ma inconstante! . . .

**) Pues de un tabique escondido,
de lo que tiene trazado
mi enemigo me he informado.

***) Vive Dios que he de matarlos.

†) Jul. Yó en sus peches cautelosos
— — — — — —
manché el puñal varias veces . . .

††) Jul. Dime ¿quien so las que ocupan
mi noble lecho?

---

*) „hinter der Scene“.

sich selbst, im Begriffe, sich mit dem vater- und muttermörderischen Dolche zu durchbohren. Da kommt Federico wie gerufen, den der Heilige in herba, statt seiner, niedersticht und entflieht mit seiner Gattin, Stich und Flucht mit Laurencia dem Federico vorwegnehmend.

Die dritte Jornada versetzt uns nach Calabrien, wo wir zunächst dem Duque de Calabra, und dann dem Julian und seinem Diener Bulcano, in Eremitentracht, begegnen, huckepack als Armen — Wen tragend? — den leibhaften Teufel.*) Welchen Eingang zum dritten Act nach einem Actschluss wie in der zweiten Jornada! Traun, das Gehirn des grössten spanischen Genie's gleicht immer doch dem Sacke jenes andern spanischen Heiligen, worin sich beständig zwei Teufel balgen. Im spanischen Gehirnsack sind diese zwei Teufel: der Dämon des poetischen Genie's und der dumme Teufel des heiligen Aberwitzes. Der Teufel hockt dem heiligen Julian auf dem Genick, um ihn, für die Gründung eines Spitals, in welches sich der Demonio als Kranker eingeschlichen, mit Beschlag zu belegen. Demonio hat aber die Rechnung ohne den Spitalwirth Julian gemacht, der ihn, den Teufel, holt. Der arme, arme Teufel! „Er hat diese List ersonnen, um den reuigen Julian irre zu machen und ihn zu überreden, dass seine Sünde nie Vergebung finden könne, weil seine Eltern unbussfertig gestorben seyen".**) Der Teufel hatte ihm allerlei Teufelsfratzen in Gestalt von Armen und sogar jene faustischen „Kleinen von den Meinen" vorgegaukelt, welche dem Julian hinter der Scene seine ganze Geschichte, von der Prophezeihung des sterbenden Hirsches an, bis auf die Spitalgründung in Calabrien, vorsangen, und dem Geängstigten die Hölle so heiss machten, dass Julian an Gottes Gnade schon verzweifelt.***) Noch mehr! Demonio lässt dem Julian seinen von ihm ermordeten Vater aus höllischen Flammen emporsteigen, und ihn mit Jammerflüchen wegen der sechs Dolchstiche in der Brust peinigen. Der Spuk versinkt. Endlich erscheint Laurencia mit dem Jesuskind als Spitalarmen.†) Das Jesuskind giebt Liebe als sein Gebresten an††).

Laur. ¿Has de darme
primero albricias?
Jul. Sí haré.
Laur. Pues, son, esposo, los padres.

*) (Con el demonio de pobre en los hombros.)

**) Dem. Y hijo el pecado mas grave,
en no matarlos en gracia.

***) Jul. ¿Adonde se esconderá,
Dios Eterno, mi malicia
Si ya por vuestra justicia
Condenada el alma está?

†) (el Niño Jesus de pobre.)

††) Jul. ¿Que dolor teneis?
Niño. De Amor.

und beruhigt des geängstigten Julian Gemüth mit der Kunde. dass seine Eltern zurzeit nicht in der Hölle, sondern im Fegefeuer sich aufhalten, und — siehe da! — und schweben auch schon aus dem Purgatorium in lichten Gewändern empor. Das Kind Jesus erhebt sich nun ebenfalls in den Himmel, nachdem es sein Spitalkleid hat fallen lassen. „Das gilt nicht!" schreit der Teufel. „Was? einen Elternmörder nimmst Du zu Gnaden an? und machst ihn zum Heiligen; der von rechtswegen mir gehört? Wohin soll das führen, allgütiger gerechter Gott?"*) „Wilder Höllendrache!" — schleudert aus seiner Glorienhöhe das Jesuskind dem Teufel auf's gehörnte Haupt — „St. Julian's Reuebusse erwirbt ihm meine Verzeihung", und ruft die seligen Geister von St. Julian's Eltern, Ludovico und Rosaura, zu sich heran, die dem Heilandkinde zur Rechten und Linken nun auch mit ihm emporschweben. Parallel zu diesem Glorien-Tableau, beruft Demonio unterhalb die höllischen Schaaren und die Verdammten herauf, in parallelen Wechselversen mit des Gottkindes himmlischer Ansprache an den Heiligen und Gerechten, sich mit seinen Verruchten hinunterstürzend in den Flammengrund. Der vom Jesuskinde selber canonisirte Heilige, St. Julian, folgt in Verzückung an der Seite seiner Gemahlin Laurencia der Himmelfahrtsherrlichkeit mit heiliggesprochenen Blicken. Welche Mischung von poetischer Phantasie und Fratze! von dramatischem Genie und dessen Kraft und Wirkung lähmendem Idiotismus, der den Glauben an weissagende Hirsche so eifervoll einprägt, wie an Gott und Christum!

Einen ganz und gar verteufelten Bösewicht und Höllenauswurf, der nach den gräuelvollsten Ausschweifungen und Verbrecherabenteuern — Blendung seines Vaters, versuchte Schändung seiner Schwester — sich bekehrt, einen Kerl, der an Verworfenheit den Demonio im St. Julian-Heiligenspiel überteufelt, beatificirt Lope's Santo-Drama 'La fianza satisfecha', die zufriedengestellte Bürgschaft in der Person eines Wüstlings aus Palermo, Leonido, den Jesus, als Hirtenknabe, durch den Anblick seiner in der Hirtentasche diesem Leonido vorgezeigten Marterwerkzeuge, und dann durch die Anschau Jesu am Kreuze, als der ihm plötzlich der Hirtenknabe erscheint, zum freiwilligen Märtyrer und Bussheiligen bekehrt und verklärt. „Am Schlusse sieht man ihn, die Dornenkrone auf dem Haupt, freudig den Tod am Kreuze erleiden". Mit dem Gottmenschen, dem Ideal aller menschlichen und göttlichen Tugenden, den Auswurf der Menschheit der gleichen Marterseligkeit

*) Dios eterno que es aquesto?
— — — — — — —
Pues como
De los celestes coluros
baxas para regalarle
y darle en sus penas gusto?

und Beispielwürdigkeit theilhaft machen, blos weil der Auswurf nach einem Schandleben zu Kreuz kriecht — ist das nicht die frevelvollste Entweihung von Christi Kreuzestod? Und läuft nicht eine so gotteslästerliche Gleichstellung auf jene Abfertigung hinaus, womit Goethe Gott den Herrn den Teufel auf's Maul schlagen lässt: Am jüngsten Tag ist doch Alles nur ein F —? Aufrichtige Reue und Busse mag ein sündenvolles Leben läutern, aber dem Reumüthigen die höchsten himmlischen Ehren und Weihen zuerkennen, im Masse seiner Schandthaten, das heisst, diese selber heilig sprechen; zur Nachfolge und Nacheiferung des laster- und verbrechenbefleckten Lebenswandels aufrufen, mit dem freigestellten Hintergedanken, mit der vorbehaltlichen 'Fianza satisfecha': dermaleinst zu bereuen und sich zu einem gleichwerthigen Kreuzesmartyrium mit dem des Weltheilands beatificiren zu lassen. Das Leben in Christo als gleichgültig darstellen, wofern man nur in Christo stirbt, und auf solches in Aussicht genommene selige Ende hin lossündigt; als Demonio leben und als Santo sterben — ist das der Kern von Jesu Sendung und Heiligung der Menschheit durch sein gottwürdiges Leben und durch den schmachvollsten Verbrechertod? Die Idee dieses göttlichen Sühnopfers des heiligsten Lebens in das Gegentheil verzerren: in eine schliessliche Heiligung des abscheuwürdigsten Lebenswandels, aufgrund des blossen reuseligen Glaubens an Christi durch sein Leben und Lehren geheiligte Todesschmach und Marter — wird die dramatische Verherrlichung eines solchen gräulichen Zerrbildes von Christi Erlösung etwa auch zu einem poetischen Heiligen-Bühnenspiele, weil das den Heiland zugunsten eines Santo von ruchlosem Wandel schändende Drama das Zerrbild mit poetisch gleissenden Blumen und Flitterwerk ausschmückt? —

„Zu den merkwürdigsten Dramen Lope's gehört ferner 'El niño inocente de la Guardia'*), ein Stück, das zwar durch den fanatischen Hass gegen Andersglaubende, den es in jeder Zeile athmet, einen peinlichen Eindruck hervorbringt und auch als dramatisches Ganze nicht befriedigt, aber voll hoher poetischer Schönheiten und reizend schwärmerischer Züge ist, die einen wunderbaren Zauber über das Ganze ausbreiten. Im Beginne sehen wir die Königin Isabella, wie sie durch eine Erscheinung des heiligen Dominicus aufgefordert wird, Spanien von den Feinden des katholischen Glaubens zu reinigen. Die folgenden Scenen schildern die beginnende Verfolgung der Juden und die getroffenen Maassregeln zu deren gänzlicher Vertreibung aus Spanien. Wir werden in eine ihrer Versammlungen geführt, wo sie Rachepläne gegen die Christen schmieden; einer unter ihnen verspricht, ein Zaubermittel zu bereiten, welches Tod und Verderben über ihre Feinde bringen soll; aber es bedarf dazu das Herz eines Christenkindes, das vor allen durch Frömmigkeit ausgezeichnet ist, weshalb sich Mehrere aus der Gesellschaft aufmachen, um

*) „Das unschuldige Kind der Wache".

ein solches Kind zu rauben. In den nächsten Scenen wird die Feier des Himmelfahrtfestes geschildert, die mit grossem Pompe begangen wird. Juannico, ein Knabe von engelgleicher Schönheit und Frömmigkeit, ist mit seinen Eltern ausgegangen, um die Procession zu sehen; als die Fahne vorübergetragen wird, auf welcher Maria in ihrer Glorie, von Engeln umgeben, dargestellt ist, ruft er aus: „O wär' ich einer von den Engeln, welche die schöne Jungfrau umgeben!“ Er eilt anbetend dem Bilde nach, verliert sich in dem Gedränge und wird von den Juden geraubt. Die trostlose Mutter bemerkt mit Schrecken den Verlust des Kindes und sucht es überall vergebens; sie tritt verzweiflungsvoll in eine Kirche und lässt nach einem spanischen Brauche von einem Blinden das „Gebet vom verlornen Kinde“ hersagen; kaum aber hat dieser geendigt, so erschallt im Hintergrunde der Kirche eine Stimme, welche singt: „Wer verloren hat, der tröste sich; denn was man auf Erden verliert, das findet man im Himmel wieder!“ — Den Rest des Stückes nimmt nun das Märtyrthum des unglücklichen Knaben ein. Die Juden, um ihre ganze Rache zu sättigen, beschliessen, ihn unter denselben Martern hinzurichten, wie Christus, und der letzte Act führt uns die ganze Reihe von Leiden vor, welche auf den armen Juannico gehäuft werden; die Geisselung, die Dornenkrönung und endliche Kreuzigung, die himmlische Geduld und Ergebung des Knaben, dessen Seele zuletzt von Engeln in den Himmel getragen wird, und dazwischen die Orgien und Freudengesänge der Juden — das Alles bildet ein wunderbares und tief ergreifendes Gemälde, von dem man nicht weiss, ob man es wegen seiner hohen dichterischen Schönheit bewundern, oder wegen seiner Wildheit und Seltsamkeit tadeln soll.“*) — „Von dem man nicht weiss“ —? Ei doch! Von dem man, mit Vergunst des hochverdienten Literarhistorikers, den wir citiren! — von dem jeder durch poetischen Scheinzauber nicht Bestechliche recht gut weiss, dass Lope's eben vorgeführtes Martyrium-Drama, 'El niño inocente', ein noch abscheulicheres Kehr- und Zerrbild von Jesu Worten am Kreuze ist: „Vergieb ihnen“, u. s. w., als Lope's Heiligendrama, 'La fianza satisfecha' eines von Christi Leben, Leiden und Sterben ist. Jesus flehte am Kreuze Gottes Barmherzigkeit und Vergebung für seine Folterer und Kreuziger an; Lope's Niño inocente flucht und hetzt die christliche Bevölkerung gegen die jüdische auf eine schaudererregende Blutthat hin, die aller factischen Begründung entbehrt, eine Beschuldigung, an die auch nur ohne thatsächliche Beweise zu glauben, feindselig, ja unmenschlich ist, und dem Dichter, dem gelehrtesten, frömmsten und grössten Dichter seiner Nation, um so mehr zur Schande gereicht. Der Dichter, der dramatische zumal, ist vor Allen berufen, die Wahnbegriffe seines Volkes zu berichtigen, zu läutern, Seelen und Herzen zu holder Menschenfreundlichkeit, zur Menschenliebe zu stimmen, mit einem Wort, im Geiste von Christi Lehren, Gesinnungen und

---

*) Gesch. der dram. Lit. und Kunst in Span. a. a. O. S. 391 f.

liebreicher, vergebungssüsser Milde den Wahnglauben, die Unduldsamkeit, die grausame blutgierige Verfolgungssucht, den Fanatismus seiner Zeit- und Volksgenossen durch die bewältigende Macht und den himmlischen Zauber seiner Kunst zu brechen, und wahrhaft christliche, d. h. von Christus gehegte und geweihte Empfindungen für die Mitmenschen in die Gemüther seiner Glaubensgenossen zu pflanzen. Athmen seine Dichtungen nicht diesen Heilandsgeist, so ist der Dichter, im Maasse seines Genies und seiner verführerischen Zauberkräfte, ein Dichter Belial's, und seine Kunst Teufelsblendwerk und Gaukelspiel: seine schönsten dichterischen Blumen giftiges Unkraut, um so gefährlicher und tödtlicher, als sie durch ihre prächtigen Farben blenden und bestechen. Das spanische Heiligen-Drama, das spanische Auto, mit seltenen Ausnahmen, ist solches prachtblumige Unkraut, das der Teufel unter den guten Weizen säte und das diesen überwucherte und erstickte. Nur das ist schön, was zugleich gut und heilsam ist für die Seele, und das Heilsame allein das Heilige, und nur ein Dichter, der in diesem Sinne die Seele heiligt, der wahre Dichter heiliger Poesie, Santo-Drama's und Autos Sacramentales, und schön und herrlich und kunstgemäss einzig nur das Gedicht, dessen Duft und Hauch so balsamisch heilsam und seelenstärkend ist, wie seine Blumen wohlgestalt und lieblich. Der Engel schönster, Lucifer, entartete, mit der inneren Verfinsterung, zum scheusslichsten Drachen, und der „schöne Morgenstern" strahlte nur höllisches Feuer der ewigen Verdammniss aus. So verkehrt sich das scheinbar Schönste an Kunst ohne menschlich- und sittlich-schönen Gehalt zur Teufelskunst und zum Höllenzauber.

Lope de Vega's Autos sacramentales leitet unser geistvoller, mustergültiger und belehrungsreicher Vorgänger und Meister mit den trefflichsten Hervorhebungen der Uebelstände allegorischer Dichtung ein; schwingt sich aber miteins empor zu einer kritischen Dithyrambe, wie ein Adler, der sein halbzerfleischtes Opfer mit den eingeklauten Fängen bis in die Wolken erhebt; hoch über die Wolken, bis an die Sterne, wo er den blutig zerkrallten Hasen als Sternbild wieder laufen lässt; oder, wie Jupiters Adler den geraubten Ganimed in dem olympischen Göttersaale als Mundschenken und Lustknaben des Götterkönigs absetzte, — ähnlich das eben heruntergerissene Auto zu den himmlischsten Ehren emporreisst, zu dem Schenkenamte an der Göttertafel der Poesie, wo es den im Kreise thronenden Dramengattungen, als seligen Göttern, zur Ambrosia den unsterblich berauschenden Nektar kredenzt — dasselbe allegorische Auto, das zwischen den Krallen des Donnervogels sich eben nur so kläglich vor Angst gebärdet hatte, wie Rembrandt's Ganimed auf dessen bekanntem Entführungsbilde, wo der Junge unter dem aufgeschürzten Hemdchen als vorläufig allegorischer Schenke aus der hypostatischen Dille eines personificirten Henkelkrügleins, zwischen Himmel und Erde, einen mystisch-parabolischen Vorguss in silbernem Böglein strahlt.

Die das spanische Frohnleichnamsspiel apotheosirende und unter

die Sterne „mit allen Fehlern“ palinodirende Dithyrambe lautet wie folgt:

„Wer zuerst in den Zauberkreis dieser Dichtungen eintritt, der fühlt sich von einem fremden Geiste angeweht und erblickt einen andern Himmel, der sich über eine andere Welt ausspannt. Es ist als ob dämonische Mächte uns in finsterem Sturme davontrügen; schwindelerregende Tiefen des Denkens thun sich auf, wunderbar räthelhafte Gestalten entsteigen der Finsterniss, und die dunkelrothe Flamme der Mystik leuchtet in den geheimnissvollen Born hinein, aus dem alle Dinge entspringen. Aber die Nebel zertheilen sich und man sieht sich über die Schranken des Irdischen hinaus, jenseits von Raum und Zeit, in das Reich des Unermesslichen und Ewigen gerissen. Hier verstummen die Misstöne; bis hierher steigen die Stimmen der Menschenwelt nur wie feierliche Hymnen, von Orgelklängen getragen, empor. Ein riesiger Dom von geistiger Architektur nimmt uns auf, in dessen Ehrfurcht gebietenden Hallen kein profaner Ton laut zu werden wagt; auf dem Altar thront, von magischem Licht umflossen, das Mysterium der Dreieinigkeit; ein Strahlenglanz, wie ihn irdische Sinne kaum zu ertragen vermögen, dringt hervor und umleuchtet die gewaltigen Säulenhallen mit einer wunderbaren Glorie. Hier sind alle Wesen in der Anschauung des Ewigen versenkt und blicken staunend in die unergründlichen Tiefen der göttlichen Liebe. Die ganze Schöpfung stimmt in einen Jubelchor zur Verherrlichung des Urquells alles Lebens zusammen; selbst das Wesenlose redet und empfindet; das Todte gewinnt Sprache und den lebendigen Ausdruck des Gedankens; die Gestirne und Elemente, die Steine und Pflanzen zeigen Seele und Selbstbewusstseyn; die verborgensten Gedanken und Gefühle der Menschen springen an's Licht; Himmel und Erde strahlen in symbolischer Verklärung. Auch abgesehen von dem tiefen innern Gehalt dieser Dichtungen, muss der Glanz in der Ausführung des Einzelnen entzücken. Vielleicht in keinem ihrer andern Werke haben die spanischen Dichter den poetischen Reichthum, über den sie, wie sonst Niemand, zu gebieten hatten, so concentrirt, wie hier. Es ist ein Farbenschmelz, ein Blüthenduft und ein Zauber des entzückendsten Wohllauts, der alle Sinne berauscht.“

Der Unterschied von Calderon's und Lope's Auto sacramental wird in treffenden Zügen festgestellt:

„Die höchste Vollendung und kunstvollste Ausbildung hat das Auto sacramental durch Calderon erhalten. Bei Lope de Vega — erscheint dasselbe noch in einer weniger entwickelten Gestalt. Die Kategorie ist bei ihm oft noch in derber Unmittelbarkeit gefasst und ohne Tiefe der Psychologie; man vermisst noch jenen Reichthum und jene Feinheit sinnbildlicher Beziehungen, jenen tiefsinnigen Mysticismus, womit sein Nachfolger allen Erscheinungen den Stempel des Begriffs aufzudrücken und

das ganze Weltall geistig*) zu verklären wusste. Lope steht noch mehr auf dem Standpunkt der Naivetät und unmittelbaren Poesie; und wenn wir den späteren Dichter auch in einem vorgerückten Stadium der Kunst erblicken, so fesselt uns der frühere dagegen durch mehr Frische und Natürlichkeit "**)

Lope's Auto sacram. „Die Reise der Seele" (El Viage del alma), das erste, wovon unser Autor einen Entwurf giebt, kennt unser Leser aus der Analyse.***)

Das zweite Auto, Las Aventuras del Hombre „Die Abenteuer des Menschen", „beginnt mit der Vertreibung aus dem Paradiese" . . . Der Verbannte sieht sich in eine grauenhafte Einöde hinausgestossen, wo rauhe Felsen seine Füsse zerschneiden, Abgründe ihn zu verschlingen drohen und furchtbare Schreckgestalten ängstigen. Bei dieser Scene scheint dem Dichter der Anfang von Dante's göttlicher Komödie vorgeschwebt zu haben. Der Mensch irrt hülflos verzweifelnd umher und geräth immer tiefer in die pfadlose Wildniss hinein. Da tritt eine Gestalt zu ihm, die ihn anfänglich erschreckt, aber bald durch milde und ermuthigende Worte aufzurichten sucht, indem sie zu ihm spricht: „Ich bin der Trost, von Gott gesandt, um Dir zum Begleiter zu dienen; . . . wenn ein Weib die Ursache Deines Falles und Deiner Verbannung ist, so soll einst ein anderes Dich wieder emporheben; . . . wenn eine Speise Dich zur Schuld verführt hat, so soll einst eine andere Dich mit dem Himmel versöhnen; bis dahin lass Dich von mir durch's Leben geleiten". Die beiden Wanderer „kamen an einen prachtvoll erleuchteten Palast, aus dem ihnen fröhliche Musik entgegenschallt. Dort thront die „Thorheit der Welt" als Königin. Eine Schaar von Fröhlichen umschwärmt tanzend und singend die Fremdlinge, und fordert sie auf, in's Schloss zu treten. Der Trost warnt den Menschen, aber dieser lässt sich bethören und nimmt die angebotene Gastfreundschaft an. Die Königin empfängt ihn mit Freuden und befiehlt der Eitelkeit und der Prahlerei, das Zimmer des Trugs prachtvoll für ihn zu schmücken, der Sinnlichkeit, ihm einen Liebestrank zu bereiten, dem Traum, ihn mit reizenden Bildern zu umgaukeln, der Neugier und der Lüge, für seine Unterhaltung zu sorgen". Bald aber bekommt der Mensch, „von höherem Drange beseelt", dieses Schlaraffenleben satt und verlässt das Schloss. Auf seiner Wanderung „überfallen ihn die Zeit, der Tod und die Sünde als Räuber und nehmen ihn gefangen und überliefern ihn der Schuld . . . Der Trost verweist ihn auf den Heiland . . . Die Wände des Kerkers öffnen sich, die heilige Jungfrau, mit dem Drachen zu ihren Füssen geschmiegt, erscheint und giesst milden Trost in die Seele des Gefangenen, der nun beruhigt einschläft. Während er schlummernd daliegt, steigt die gött-

*) geistig = d. h. theologisch-scholastisch-mystagogisch-phantastisch-spiritualistisch. **) a. a. O. S. 398 f. — ***) X. S. 470 ff.

liche Liebe auf einer Leiter vom Himmel nieder und verkündet ihm. die Stunde der Erlösung sey gekommen. Die Thüren des Gefängnisses springen auf und der Mensch wird von seinem himmlischen Führer aufgefordert, mit ihm ein Schiff zu besteigen, das ihn in den Hafen des ewigen Heils führen werde. Der Tod und die Sünde entfliehen; die Schuld erscheint verklärt und im lichten Gewande. Am Schlusse sieht man das Schiff (der Kirche) und auf ihm einen Altar mit Kelch und Hostie, vor dem der Mensch kniet".

Das Auto De la puente del Mundo (Von der Brücke der Welt), so genannt von der Teufelsbrücke, die der Fürst der Finsterniss gebaut und Jeder überschreiten muss, der in die Welt eingehen will — behandelt nicht das Mysterium des Abendmahls, ist also kein eigentliches Auto sacram. Der Teufelsbrücke biegt der Kreuzesritter (Christus), nachdem er die Baumeister und die Helfer derselben, den Leviathan, besiegt, ein Paroli durch eine andere, parallel neben jener geschlagene Brücke, „auf der das Menschengeschlecht in den Himmel gelangen kann."

Ebenso wenig lässt sich das folgende Auto, El Heredero de Cielo, „Der Erbe des Himmels", den Abendmahl-Autos, den eigentlichen Frohnleichnamsspielen, beizählen, da es wohl von einem vom Judenvolk liederlich und schwelgerisch bewirthschafteten „Weinberge", nicht aber von dem 'Corpus domini', der Transsubstatiation des Weines und Brodes, handelt. Der Weinberg ist die „heilige Kirche"; ihn giebt Gott einem „heidnischen Volke", dem römischen nämlich, in Pacht, das ihn aber noch ärger zu Schanden gewirthschaftet hat, als das Volk Israel — ein Auto-Stoff, der noch seinen Dichter sucht. Dieses Auto müsste denn der in der Versform des Hendecasyllabus mit Kettenreimen gedichtete — Syllabus seyn.

„In eine unendlich verschiedene Sphäre wird man versetzt, wenn man von den Autos zu den Entremeses übergeht. Diese kleinen burlesken Darstellungen, oft nur abgerissene Scenen, ganz ohne dramatisches Interesse, sind von dem rastlos producirenden Dichter ohne Zweifel in wenigen flüchtigen Augenblicken hervorgebracht worden; allein treffliche Züge von der Art, wie sie in dieser Gattung überhaupt Platz finden können, wusste seine eilfertige Feder auch hier wie im Fluge hinzuwerfen. An kecken Scherzen und belustigenden Situationen ist kein Mangel, und die Thorheiten und Lächerlichkeiten des Menschen werden auf's launigste und mit ächter Komik gegeisselt. Nur Feinheit des Scherzes darf man nicht in einer Gattung von Stücken suchen, die sich ihrem Wesen nach durchaus im Gebiete des Burlesken bewegt*), vor Allem darauf ausgeht, kräftig zu ergötzen und zu diesem Zweck selbst zügellose Possenreisserei nicht verschmäht."

*) Durch Feinheit des Scherzes unterscheiden sich Cervantes' Entremeses von Lope's und allen andern Entremeses der spanischen Bühne.

Eine fliegende Besprechung der von Herrn v. Schack übersetzten vier Entremeses des Lope*) wird dem Leser am besten die Richtigkeit der literarhistorischen Kennzeichnung beurkunden.

Der betrogene Vater (El padre engañado.**) Guadarrama, „Der betrogene Vater", fällt mit gezogenem Schwert über seinen Diener, Lorenzo her, um ihm ein Liebesbriefchen zu entreissen, das seine Tochter, Isabela, durch Lorenzo an ihren Geliebten, wie der Alte wittert, bestellen lässt. Ein Nachbar stürzt auf den Lärm herbei. Lorenzo kehrt den Spiess um: Das Briefchen hätte ihm der alte Geizhals zum Bestellen an sein Schätzchen aufgezwungen, und weil er sich geweigert, daher sein Toben und Schelten. Nachbar rathet dem wüthenden Alten den Burschen fortzujagen. Lorenzo ist froh, aus der Hungerhöhle zu entkommen, wo er Essig und Knoblauch schlucken muss, um seine Gedärme einzu-

*) Spanisches Theater II. Theil. S. 159—269. — **) Comedias t. 1. Vallad. 1609 u Mil. 1617. „Die Ausgaben dieses Bandes" (bemerkt der Verfass. der Gesch. der Lit. u. Kunst in Spanien II. Anhang I. S. 691) „enthalten ausser den 12 Komödien und Loas noch folgende Zwischenspiele:†) La Melisandra. El padre Engañado. El capendor. El doctor simple. Pedro Hernandez y el corregidor. Los alimentos (Die Alimente). Los negros de santo Thome. El Indiano. La cuna. Los ladrones engañados. La dama fingida. La endemoniada (Die Besessene). Weitere Entremeses enthält der Band (Fiestas del Santissimo Sacramento en doce Autos sacramentales con suas Loas y Entremeses). Madr. 1644. Autos: El nombre de Jesus (Jesu Name). El Heredero del cielo. Los Accreedores del Hombre (Die Gläubiger des Menschen). Del Pan y del Palo.††) El Missacantano (Der Priester, der seine erste Messe liest). Las Aventuras del Hombre. La siega. El Pastor Lobo (Der Hirte als Wolf).†††) La Vuelta de Egypto (Die Rückkehr aus Egypten). El Niño Pastor (Das Kind als Hirte). Los Cantares (Das Hohelied). La Puente del Mundo. Entremeses: El Letrado (Der Advocat). El soldadillo (Der kleine Soldat). El Poeta. El Robo de Helena (Raub der Helena). La Hechicera (Die Hexe, Zauberin). El Marqués de Alfarache. El Degollador (Der Halsabschneider). La Muestra de los Carros (Die Karren-Schau oder Musterung). Los Organos (Die Orgel). El Remediador (Der Schadenheiler). Daca mi Muger (Her mit meinem Weib!) Las Comparaciones (Die Vergleichungen). Von diesen Entremeses hat Moritz Rapp übersetzt:*†) El Poeta. El Marqués de Alfarache. El Remediador. El robo de Helena. El Degollador. La Hechicera.

†) Die gesperrt gesetzten Titel sind die der vier von H. v. Schack übertragenen Entremeses. — ††) Analyse S. 465 ff. — †††) Analyse S. 468 f. — *†) Bibl. auserl. Klassiker 91. Hildburgh. 1869.

pökeln, damit sie vor Nüchternheit nicht in Fäulniss übergehen. Auf dem Bratrost seines Namensheiligen, Lorenzo, ist unser Lorenzo der Braten, der am langsamen Feuer des Hungerleidens schmort. „Neulich" — sagt er, malerisch wie der Judenbursche in Cumberlands Juden-Rührstück — „Neulich wollte ein Gerichtsdiener meine Zähne als Nichtsthuer und nahrungslose Vagabunden verhaften und auf die Galeeren bringen lassen." Um dieser Eventualität auszuweichen, jagt sich Lorenzo selber fort, und giebt dem Geizkragen noch Fersengeld, um seine Zähne zu retten. Erfreut über das gute Geschäft, das der Nachbar vermittelt hat, fordert Guadarrama diesen auf, seiner Tochter die Leviten zu lesen. Nachbar hat Eile, verspricht aber, zu dem Zwecke bald wieder zu kommen. Statt seiner kommt indessen Antonio, Isabellchens Liebhaber, mit einer verschleierten Dame, für die er, unter Vorgeben, die Verschleierte sey ihrem grundlos eifersüchtigen Manne entflohen, einstweilen Zuflucht in Guadarrama's Haus erbittet. Nach einigen Bedenken bewilligt der gleich lüsterne wie geizige Alte die Aufnahme. Antonio entfernt sich. Guadarrama versucht mit der Verschleierten den liebenswürdigen Hauswirth zu spielen und erhält für den zärtlichen Händedruck von der Verhüllten, als Gegengastgeschenk, einen unverschleierten Fusstritt. Guadarrama steckt ihn vorläufig ein, auf einen günstigen Augenblick sich vertröstend, ruft Isabellchen herbei, von ihr die Verschleierte in ihr Zimmer führen zu lassen, der Tochter alle mögliche Achtung und Rücksicht gegen die fremde Dame einschärfend. Unterdessen hat Antonio eine Versöhnung zwischen dem eifersüchtigen Gemahl und der verschleierten Gemahlin zustande gebracht, und erscheint nun, diese ihrem Gatten wieder zuzuführen. Guadarrama ruft hinein, Isabellchen möchte die Dame hereinkommen lassen. Die Verschleierte tritt herein und wird von Antonio davongeführt. Kaum hat er mit der Dame den Rücken gewendet, war oben am Fenster Lorenzo sichtbar, der die Schleiermaske dem Töchterchen des gefoppten Alten, Isabellchen, überlassen und dem „betrogenen Vater" von oben herunter mit einer Nase von Fensterhöhe begrüsst, dazu noch obenein, als wär' es eine Flöte, folgendes Ströphchen trällernd:

Ach, mein Vater, Angst und Zorn,
Weil Du mich so hart behandelt,
Hat mich hinten, hat mich vorn,
Siehst Du, gänzlich umgewandelt,
Und mich also mitgenommen,
Dass ich einen Bart bekommen!

— — — — — —

Guadarrama. Jesus, Jesus, was seh ich? —

Lorenzo. O Du alberner Geselle!
Deine Tochter Isabelle,
Wisse, ist Dir durchgegangen

Und liess mich an ihrer Stelle
Hier zurück in Angst und Bangen.

Guadarrama. Sag' mir Spitzbube, wer hat Dir meine Thür geöffnet?

Lorenzo. Du höchst eigenhändig eben
Hast mich in das Haus gebracht,
Und die Tochter mit Bedacht
Ihrem Liebsten übergeben,
Der sich jetzt in's Fäustchen lacht.

Nun kommt auch noch Antonio mit Isabellchen an der Hand, hinter ihnen Musikanten und Tänzer.

Musikanten (singen):
Schwiegervater, gieb Dich drein,
Lass das junge Pärchen ein,
Denn es kann nicht anders seyn.

Und nun im Wechselgesang Lorenzo mit den Musikanten, und Tänzer den lustigsten Reigen tanzend. Bald gesellt sich auch Nachbar hinzu. Heisa! ein Hochzeitstanz, der dem Alten so in die Beine fährt, dass er den Hochzeitssegen dazu tanzen muss.

Lorenzo. Alter mit dem Schafsgesicht,
Sträube Dich nun länger nicht,
Iss vom bitteren Gericht,
Sonst befalle Dich die Gicht,
O Du jammervoller Wicht!

Musikanten.
Schwiegervater, gieb Dich drein,
Lass das junge Pärchen ein,
Denn es kann nicht anders seyn!

Guadarrama. Nein, jetzt reisst mir die Geduld. Lasst mich los, Ihr Herren. Diesmal soll mir der verteufelte Bursche nicht entwischen! Er stürzt auf Lorenzo los, fällt aber zu Boden, Lorenzo, der die Flucht ergreift, fällt gleichfalls, und während Alle verwirrt durcheinander laufen, schliesst das Zwischenspiel mit der obligaten Entremeses-Prügelei, wobei die Musikanten den Stuhlbeinen aufspielen, dass sie mit den Zwischenspielern in die Wette tanzen. Hat das spanische Entremes überhaupt eine auffallende Familien-Aehnlichkeit mit der italienischen Pantomime, so scheint die eben skizzirte des Lope vollends nur eine solche Pantomime, die ihr Gebärdenspiel in's Spanische übersetzt. Guadarrama: Pantalon. Lorenzo: Pierrot. Antonio: Arlechino. Isabela: Columbina.

Doctor Simpel. Der Dienst, den Perico und Lorenzo beim Doctor versehen, besteht nicht blos darin, dass sie seine Pasteten und sein Obst, eingemacht oder nicht, wie Pillen verschlucken; sie nehmen auch, während der Doctor auf Krankenbesuch aus ist, von den sich meldenden Patienten das Honorar für die von ihnen verschriebenen Medicamente in Empfang, die dazu angethan sind, ganze Dörfer hinzurichten.

Einem Weibe verordnet Lorenzo, im Lehnstuhl des abwesenden Doctors und in dessen Schlafrock, gegen Magenkrämpfe, nachdem er das ihm als unwirksam vorgezeigte Beinpflaster wie eine von des Doctors Pasteten verschlungen — verordnet Lorenzo einen Umschlag von Arsenikpulver, statt Absynth, den ihm sein Genosse, Perico, als Famulus zugeflüstert und Lorenzo falsch verstanden. Einem Andern, der ein Mittel gegen Herzweh wünscht, wovon sein Weib plötzlich befallen worden, empfiehlt er, auf Perico's Zuflüsterung, einen Aderlass von drei Unzen Blut aus der Hauptader zu verordnen, eine Abzapfung von dreihundert Unzen Blut aus der Fussader. Der Doctor ist zurückgekehrt, sieht den in seinem Schlafrock überraschten Diener Lorenzo von dessen Collegen Perico mit dem spanischen Röhrchen bearbeiten, angeblich um den Schlafrock auszuklopfen, der jetzt zum erstenmal erfährt, was Ausklopfen heisst. Nicht lange, so stellen sich auch die beiden Patienten mit dem Gerichtsdiener ein, um dem gefährlichen Quacksalber „im Namen des Königs" den Schlafrock auf dem Leibe auszuklopfen. Dieser aber, nicht faul, wirft sich mit allen Prügeln im Schlafrock auf den Diener der Gerechtigkeit und drischt ihn zur Thür hinaus rite nach dem Landrecht des spanischen Zwischenspiels und spanischen Röhrchens.

Letzteres spielt sogar in Lope's Entremes: „Die Besessene" (La Endemoniada) die Hauptrolle, den Teufelsbanner, nämlich Teufelsaustreiber, den Exorcisten, bei Sarmiento's Diener, Gil, in welchen der Liebesteufel aus Sarmiento's Tochter, Ines, als Essteufel gefahren, den das spanische Röhrchen aus ihm austreibt, geschwungen von Pedro's Hand, des Geliebten der Ines. Pedro hatte sich bei dieser schon, abgeredetermassen, als Teufelsbanner so bewährt, dass Ines plötzlich vor dem verblüfften Vater nach allen Göttern der griechischen Mythologie aufschreit, und die ernstlichsten Anstalten, um in die Luft zu fliegen, trifft, vorläufig aber erst, als Flugprobe, Ohrfeigen dem Gil in's Gesicht fliegen lässt. Vater Sarmiento beschwört sie himmelhoch, ihm die Angst zu ersparen und es bei den fliegenden Ohrfeigen bewenden zu lassen. Gil holt, mit der Hand auf der Backe, den als Teufelsbanner verkleideten Pedro herbei. Ines ruft ihm, als Besessene, entgegen: „O Du Freude meiner Augen, also kommst Du, wie verabredet war!" Pedro. „Aufgepasst! das ist der Teufel, der aus ihr redet, und ist es nöthig, ihm in derselben Art zu antworten." — „Ja, Du Wonne meiner Seele, ich komme, ich komme!" . . . Der Exorcist lässt nun die stärksten Bannsprüche des Höllenzwangs los in Ciceronischem Latein, dass dem Teufel Hören und Sehen vergeht: „Daemonius maleditus, quae intrabit Corpore mulier et tentabit dieses Weib, exi, pack Dich!" Entsetzt ob dem Latein, fährt der Besessenen der Teufel aus dem Leib, pustend von hinten und vorn. Um einen Rückfall oder Wiedereinfahrt des Teufels zu verhüten, erklärt der Austreiber, er müsse noch 20 bis 30 Tage bei der vom Teufel glücklich Entbundenen bleiben. Ausser sich vor Freuden, bewilligt der

Grossvater des Teufels und baldiger Schwiegervater des Teufelsbanners, diesem nicht blos dreissig Tage, nein, dreissig Monate, und befiehlt den Dienern, der des Teufels gewesenen Tochter zu essen zu bringen, was nur Küche und Speisekammer liefern können. Das hören und flugs in Gil's Leib sich als Essteufel stürzen, ist für den ausgetriebenen Daemonius maleditus Teufelsspass. Diese Höllenfahrt des Daemonius in Gil's Magen geschieht natürlich unsichtbar, und versteckt sich hinter des Dieners Pascual dem Gil gegebenen Rath: sich, um auch gut zu essen, besessen zu stellen. Da brüllt auch schon der Essteufel aus Gil heraus, die heidnischen Götter citirend, wie Ines, und macht Anstalten in die Luft zu fliegen, wie Ines. Auch der Teufelsbanner, Pedro, dem Pascual einen Wink gegeben, lässt es an ihm nicht fehlen, und steht schon da mit dem Deus ex machina des spanischen Entremes, mit dem spanischen Prügelrohr, um den aus Gil höllisch nach „Essen" schreienden Teufel auszutreiben.

Pedro. „Ha, verfluchter Teufel, was willst Du? was begehrst Du?" Gil. „Zu essen, Señor, zu essen!" . . . Pedro. „Daemonius, quid petis? Was verlangst Du?" Gil. „Essen, essen!" . . . Pedro. „Essen? Nun hier hast Du, wovon Du satt werden kannst!" — Und Prügel hageldicht, und flutsch! der Fress-Teufel dem Gil zum Mund heraus, aber ihm auch gleich als Entremesprügelteufel in die Hand hinein und ingestalt des spanischen daemonius fustitudinus entremesisimus, den Pascual zur Thür und zum Entremes hinaus gefuchtelt, wie besessen und das Entremes hinterdrein — und wusch! in Moritz Rapp's „Spanisches Theater" sich hinüberwerfen, um in dem Zwischenspiel, „Der Schädenheiler", als Peitsche die Heilung zu bewirken, und uns starke Hand zu leihen, um einen übersetzten Zwischenspiel-Teufel mit dem andern auszutreiben.

Cosme*), „Der Schädenheiler", ist eine Art moralisirender Quacksalber, ein Dulcamara der Seelenschäden, der seinen Kunden, wenn guter Rath nicht hilft, spanische Fliegenpflaster mit der Peitsche aufstreicht. Kellnerin Jusepa fragt:

„Wie werd' ich von meinen Schmerzen frei?"

Cosme.

Verabschieden mag sie die Schlamperei,
Nicht eine Stunde müssig, nähen, spinnen,
Das lehrt so Früh- wie Abendkost gewinnen,

*) Cosme kommt singend und auf einem Steckenpferd reitend die Strasse gezogen, er hat über seiner Mütze eine Stange befestigt, mit Schnüren, woran eine Tafel hängt und darauf mit grossen Buchstaben geschrieben steht: „Der Schädenheiler". Das Entremes spielt in der Laube vor einer Dorfschenke, wo gleich Eingangs Cosme mit leeren Schüsseln bewirthet und der Wirth Salvador mit dem Klang von klingender Münze bezahlt wird.

Will das der schönen Leonor nicht taugen,
So mag sie an dem kleinen Finger saugen.

Einer.

Das ist kein Rath, an dem ein Fräulein nasche.

Cosme.

Ein Jeder spare in die eigne Tasche,
Und jetzo will ich euch die rechten Lehren
Erst recht auslegen und euch bass bekehren.

(Er nimmt seine Stange von der Mütze, braucht sie als Peitsche und schlägt auf sie los, und jagt allesammt mit Heilsprüchen und Peitschenhieben davon). Heil Dir, Cosmo de' Medici, mit dem Peitschenstiel, „als Seelenpflasterstreicher."

„Der Raub der Helena", der Tochter nämlich des Doctor Origano, die Helena heisst, und von ihrem Geliebten Paez, als „Paris", aus einem dem Doctor und den Gästen vorgespielten, zum Entführungszwecke von Paez verfassten Entremes im Entremes als spartanische Helena geraubt wird. Der Alte holt Paris und Helena in einer Herberge ein, und wird dermassen erweicht und gerührt, man weiss nicht wovon, dass er, statt der zugedachten Prügel, dem Paare seinen väterlichen Hochzeitssegen giebt. Zur Probe von Herrn Rapps burlesk-gewandter Uebersetzung wird ein Stück aus dem Liebesmonolog im Intermezzo des Entremes genügen:

Paez (affectirt declamirend).

Helena mein, deren Blicke
Mir das Sonnenlicht verkleiben,
Sage mir, wo soll ich bleiben
Vor des Liebesbuben Tücke?
Troja, mein geliebtes Vater-
land, verrathen hab' nun dich ich,
Und nun sitz' ich hier schiffbrüchig,
Auf dem Sand ein Desperater.
Wohl steht dorten in der Schenke,
Nein, ich wollt' im Meere sagen,
Mir ein Schiff, das flutgetragen
Als ein Ross kommt von der Tränke.
Wann, o schönste Helene,
Fahren endlich wir von hinnen?

Helena. O Paris, du meiner Sinnen
Lust und Labsal, nicht o wähne,
Weil's noch mit dem Schiff nicht richtig,
Dass ich ungern mit dir liefe,
Aber ach, das Meer ist tiefe,
Agamemnon eifersüchtig;
Sässen wir in einer Kutschen,
Ha, wie wollten wir dem Strand,

Ein kritisches Gesammturtheil über Lope de Vega's Vorzüge und Mängel, seine Eigenart, seine unsterblichen Verdienste um das spanische Drama, wird wohl unser Leser aus den Zergliederungen so vieler seiner Stücke sich selbst zu bilden, und Lope's Stellung zu seinen Vorgängern, durch einen Vergleich von Beider Leistungen, zu erkennen in der Lage seyn. Unser Leser wird sein kritisches Endurtheil nicht erst an den Maassstäben spanischer und französischer Kunstrichter emporranken dürfen, und selbst die maassgebendern Aussprüche der deutschen Kritik nach gewonnener Ueberzeugung zu prüfen und zu berichtigen sich im Stande fühlen. Unser Leser wird nicht erst vom „Excelentisimo Señor“ Don Antonio Gil de Zarate [1] zu lernen haben, dass Lope in das volksthümliche spanische Drama, das eigentliche Nationaldrama der Spanier, die poetische Sprache einführte. [2] Unser Leser wird sogar Lope's Anspruch auf dieses Verdienst dahin steigern, dass er ihn als den spanischen Bühnendichter kennzeichnen würde, der den Nationaldramen zuerst eine poetische Seele einhauchte; der nicht nur eine glückliche Vermählung der gelehrten mit der volksthümlichen Dichtung bewirkte [3]; der auch als Erster zu bezeichnen, der die sogenannte gelehrte Poesie und das Drama der classisch-spanischen Schule nationalisirte und mit dem genuin spanischen Volksgeiste belebend durchdrang; mochte auch diese Aneignung und Vervolksthümlichung, nach antikem Kanon und den immanenten Gesetzen und Ideen des poetischen Kunstdrama's gemessen, nur Sensationsscenen erstrebt und geschaffen haben, von mehr theatralisch blendender als ethisch poetischer, als innerlich gehaltvoller, das Volksgemüth veredelnder, die Volksseele läuternder, den Nationalgeist erleuchtender Kraft und Wirkung; und moch-

Meinem bittern Vaterland,
Arm in Arm selig entrutschen!

Keine Knüppelprügel im Entremes-Revier? — So giebt es trochäische Knittelverse dafür.

1) Manuel de Literatura, segonda parte. Vgl. 'Juicio general de las Obras de Lope' Comed. escog. de Lope de Vega por D. Eug. Hartzenbusch t. I. (Bibl. Rib. t. XXIV). — 2) Introdujo en la poesia popular el languaje poédico que le faltaba. — 3) Este feliz maridaje que hizo Lope de la poesia popular con la erudita.

ten diese scenischen Sensationsmomente auch das der spanischen Nation tiefer vielleicht als andern romanischen Völkern eingesenkte und vom Priesterthum eifrig genährte Ferment des barbarisch Fanatischen nur in eine geistig raffinirtere Gährung versetzt und den Auflösungsprocess nur beschleunigt haben. Im weltlichen Schauspiel tritt dieser raffinirt barbarische Fanatismus im absoluten Ehrendogma und in der Eifersuchtsblutrache; im geistlichen Schauspiel als Verketzerungsdogma mit Feuer und Schwert zutage. Immerhin sprudelt doch in dieser Effervescenz des Unmenschlichen ein mächtiges nationales Geistesleben; und besser — wie jenes Juden zum Sprichwort gediehener Wahrspruch lautet — besser ein lebendiger Hund seyn, als ein todter Löwe, auch nach dem Schätzungtarif der Weltgeschichte. Es sey denn, dass so ein Löwenaas einen Bienenschwarm mit Honigwaben im Leibe trüge, wie der Löwenleichnam der attischen Tragödie und Komödie noch jetzt solche Schwärme brütet. Dergleichen aber waren die Vorlope'schen classisch spanischen Dramen eines Oliva, Malara, Cueva u. s. w. so wenig, dass dieselben vielmehr für eben so viele todte Hunde gelten dürfen.

Wenn sich unser Leser mit des spanischen Dramaturgen, Gil Zarate, Hervorhebung der Mannigfaltigkeit von Lope's dramatischen Vorwürfen einverstanden erklären mag, wird er die denselben vom spanischen Literator beigelegte preiswürdige Eigenschaft, dass Lope's dramatische Argumente und Fabelstoffe stets glücklich gewählte und ersonnene sind [1]), dem Schöpfer des spanischen Kunstdrama's wohl kaum zusprechen können; der Ansicht vielmehr eines andern ausgezeichneten spanischen Dramaturgen beipflichten, dass dem Lope, der selbstgeständlich nach keinem höhern Ziele, als die Schaumenge zu ergötzen, strebte, dass ihm jedes Argument, jedes Fabelmotiv gerecht und willkommen war, wenn es nur die Neugier lebhaft beschäftigte und festhielt [2]); wenn es — um bei unserer Bezeichnung zu bleiben — wenn es

---

1) Los argumentos de sus dramas son variados y siempre felices. Zarat. p. XXII. — 2) Como no aspiraba sino á alcanzar aplausos, sin proponerse en sus comedias fin mas noble, é importante, le bastaba elegir argumentos que excitasen vivamente la curiosidad, sin promitirle amortiguarse. Mart. de la Rosa, Obras lit. II. p. 420.

sich nur zu Sensationsscenen eignete. Woraus von selbst der Lope's dramatischen Fabeln widerspruchslos zuerkannte Vorzug entsprang, dass dieselben voller Bewegung, spannender Situationen und überraschender Zwischenfälle sind, und dass auch seine Expositionen nicht erzählungsweise, sondern vonvornherein handelnd einschreiten.[1] Nicht das allein! Unser Leser kann auch diesen Lobpreis, dem spanischen Kritiker über den Kopf hinweg, durch das Zugeständniss an Lope's dramatisches Genie erweitern, dass Lope als der Schöpfer der scenischen Situation zu betrachten, die er gleichsam, wie Vulcan mit dem Beil aus Jupiters Schädel die Göttin der Weisheit, seiner Fabelverwickelung aus dem Hirnkasten schlägt, Lope — kann unser Leser dem spanischen Dramaturgen weisen — citirt seine schönsten, schlagendsten Situationen, wie der Nekromant seine dienenden Geister, gute und schlimme, auf ein blosses Zauberwort; die geheimsten Verwickelungsschlösser mit dem künstlichsten Intriguen-Gesperr und Gewinde sprengt er durch eine blosse Berührung mit der Alraunwurzel auf, die ihm des Musengottes Apollo Leibvogel, der Specht, der auch die Alräunchen im Schnabel herbeibringt, vom Stegreifzaun gebrochen und zutrug. Nicht anders hält es der grosse spanische Situations-Wettermacher — das Zauberstückchen hat uns Lope, dem Leser und uns, mehr als einmal vorgemacht — hält es Lope mit den Katastrophen, indem er die Knoten seiner Stücke, wie der Hexenmeister die in sein Zauberschnupftuch geschlagenen Knoten aufknüpft, mit dem Erfolge nämlich, dass, wie diesen durch blossen Zauberspruch entschürzten Knoten Stürme, also Lope's von der Faust weg gelösten dramatischen Knoten Katastrophen entstürzen. Seine unerschöpfliche, jedoch mehr inbezug auf novellistisch-stoffartige, als hinsichts eigentlich scenischer Motive und Motivationen, unversiegliche Erfindungsader überwuchert das Compositionstalent, sein Genie, sein Kunstvermögen, was aber mehr die schluddernde Leichtfertigkeit, womit er die Conception auf's Papier hinwarf, verschulden mochte, als ein Mangel an Compositionskunst, oder

1) La fabula de Lope esta llena de movimiento, de situaciones, de lances; hasta la esposicion misma se hace en acciones dramaticas. Alb Lista, Lecc p. 147.

seine im Verhältniss zur Fruchtbarkeit zu kurz fallende Gestaltungskraft, wie einige seiner sorgfältiger ausgearbeiteten Stücke, vor Allem sein Meisterwerk, 'El mejor Alcalde el Rey', dargethan. Unser Leser wird daher auch, inbetreff dieses Punktes, zugunsten des unfraglich, trotz aller Uebereilung und Mängel grössten dramatischen Dichtergenies Spaniens, zu Lope's grösserem Ruhme die spanischen Kritiker berichtigen dürfen, die jene für uns nur relative Compositionsschwäche und Plan- und Regellosigkeit als einen positiven Mangel dem Lope aufmutzen.[1]) Beiläufig bemerkt, sind die von Hartzenbusch aus Antonio Gil de Zarate's Handbuch der Literatur (Manuel de Literatura) mitgetheilten kritischen Urtheile über Lope in den Hauptstellen meist wörtliche Wiederholungen aus Lista's fast zwanzig Jahre früher gehaltenen Lecciones. So stimmt u. a. das, was der 'Excelentisimo señor' über Lope's dramatische Fabeln vorbringt[2]), mit Lista's Urtheil in Sinn und Fassung Wort für Wort überein.[3]) So auch die eben aus Zarate citirte Stelle über das Verhältniss von Lope's Erfindungsgenie und seiner Compositions- oder Dispositionskunst.[4]) Bei dem allervortrefflichsten Don Ant. Gil de

1) Si tuve grande inventiva, no fue tan afortunado en la composicion, ó disposicion de la fabula, que quasi siempre es defectuosa, señaladamente cuando se aproxima el desenlace, caminando sin plan y siempre deprisa, se iba extraviando y se causaba. Weshalb — folgert Zarate — Lope von allen dramatischen Dichtern die meisten bewundernswerthen Scenen und die wenigsten guten Komödien aufweisen kann: Así de todos los poetas dramaticos es el que tiene mayor numero de escenas admirables y menor de comedias buenas. Wir aber, und mit uns unsere Leser, sind der Ansicht, dass ausser dem genannten Musterwerk der spanischen Bühne, Stücke wie 'El acero de Madrid', 'Los Melindres de Belisa', 'Los Tellos de Meneses' u. A. sich auch, was Scenenführung und Gliederung betrifft, mit den guten Komödien der besten spanischen Dramatiker vergleichen dürfen, Calderon vielleicht nicht ausgenommen, dessen bewunderte Motivirungskunst möglicherweise als eine mehr formelle, denn eine wahrhaft organische sich erweisen könnte. — 2) s. o. S. 519. Anm. 1. — 3) La fabula de Lope esta llena de movimiento, de situaciones, de lances, hasta la exposicion misma se hace en accion y no en diálogos y discursos. Lista, Lecc. p. 147. — 4) Si la invencion de Lope de Vega, y aun la esposicion de sus fabulas es siempre agradable é interesante, la composicion, esto es el movimiento de la accion durante la comedia es cuasi siempre defectuosa etc. Lista, a. a. O. p. 149.

Zarate scheint sich dieses Verhältniss umzukehren: die Kunst der Disposition nämlich, d. h. die Kunst, über das kritische Eigenthum eines Vorgängers nach Gutdünken zu disponiren, weit grösser zu sein, als die 'Inventiva', als die Erfindungsgabe; die Inventiva müsste denn dahin zu verstehen seyn, sich aller eigenen Erfindung gewissenhaft zu enthalten; dagegen Alles irgend Brauchbare, was man findet, als gute Prise zu betrachten und in seinen Nutzen zu verwenden.

Was die Charakteristik in Lope's Dramen anlangt, so scheint uns auch in dieser Hinsicht die Würdigung der spanischen Kritik nicht vollgültig. Unseres Dafürhaltens übertrifft Lope, inbetracht der unübersehbaren Fülle von Figuren, rücksichtlich der Bestimmtheit, Naturwahrheit und Mannigfaltigkeit der Charaktere, sämmtliche spanische Bühnendichter, den Alarcon, und Tirso deshalb miteinbegriffen, weil deren Charakterschilderung, wie sich ergeben wird, schon auf Raffinementkünste ausgeht und nicht selten in absonderliche Eigenschaften sich zuspitzt. Bei keinem seiner Kunstgenossen ist der Kern des Charakterwesens so gesund und voll Lebensfrische, wie bei Lope. Am wenigsten bei Calderon, dessen Charaktere mit ihrem ganzen individuellen Gehalt meist in die Künstlichkeit, Ueberfeinheit und Sophistik seiner Fabelverwickelung und ausgetiftelten scenischen Contraste aufgehen, und, von dem Mechanismus seiner Compositionsabsichten und von der Virtuosität seiner spitzfindigen Incidenzenverknüpfung ihres Markes beraubt, zu blossen Situations-Schemen und algebraischen Exponenten verblichen und abgezehrt erscheinen. Wir können daher dem, unserer Schätzung nach, gediegensten Kritiker der spanischen schöngeistigen Literatur in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, nicht beistimmen, wenn er von Lope urtheilt, derselbe hätte die dramatische Charakteristik vernachlässigt, und es häufig bei seinen Charakteren an Wahrheit und Schärfe der Umrisse fehlen lassen.[1] Bezüglich der Form, der Versification, und des poetischen Ausdrucks (elocucion), wirft Lista dem Lope, ausser Prosaismus, eine Ueberladung

1) Descuidaba Lope la parte concerniente á Caractéres, y no los presentaba muchas veces con verdad ni exactitud. Mart. de la Rosa a. a. O. p. 423.

mit gelehrten Schulphrasen vor, als Folge seiner Neigung zu theologischen und kirchlichen Erörterungen.[1] Ohne ihn vom letzteren Flecken gänzlich frei sprechen zu wollen, glauben wir doch, was den Prosaismus, namentlich in Lope's nichtdramatischen Dichtungen betrifft, dass der einsichtige spanische Dramaturg vielleicht gerade in der Leichtigkeit, Natürlichkeit und Durchsichtigkeit von Lope's poetischem Sprachstyl, Eigenschaften, die uns an dem poetischen Ausdruck so lieblich dünken, wie Thautropfen in Blumenkelchen — den Prosaismus erblickt haben möchte. Eben so gut könnte man das reizende Negligée einer Schönen Prosaismus schelten, oder die himmlische naive Nacktheit von Tizian'schen Engelkindern oder Albano's Amoretten durch Toilette und Aufputz ersetzt, wo nicht gar von angemaltem Tricot umsponnen wünschen. Mit gleichem Rechte, wie dem Lope, liesse sich dieser Prosaismus Lope's deutschem Geniegenossen in der Lyrik und erzählenden Poesie, unserem Goethe, vorwerfen. Wir aber möchten — nicht um aller Pindar'schen pompvollen Hyperbata seines lyrischen Prachtstyls — uns kein Tütelchen von diesem Prosaismus in Goethe's Lyrik, in Goethe's poetischer Sprache überhaupt, rauben lassen. Nebenher bemerkt, haben Goethe's Vorgänger in der deutschen Lyrik des 18. Jahrhunderts mehr von diesem köstlichen Prosaismus, worein Goethe's, ganz und gar wie in Ambrosia und Nektar getaucht ist, als seine Nachfolger, zum grossen Nachtheil der lyrischen Poesie, in ihre Gedichte und Lieder hineinwirken mochten.

Fassen wir denn, da uns die spanische Kritik keine neuen Aufschlüsse über Lope's Kunstart giebt, die zu seiner Prüfung übereinstimmenden Züge mit den Worten des mehrgenannten vorzüglichen spanischen Dramatikers und Dramaturgen, Mart. de la Rosa, in ein Vollbild zusammen, welches ähnlich jenen aus Strophenversen oder aus Zeilen des Vaterunser zu einem Portrait umschriebenen kalligraphischen Schriftbildnissen — aus allgemeinen Phrasen von Eigenschaftbezeichnungen Lope's Conterfey zu-

1) — hay en sus obras otros defectos de elocucion, independientes del prosaismo. Tal vez se enreda su cuestiones escolasticas que no vienen al caso: y entonces no se desdeña su musa de las frases y nomenclatura de la escuela.

sammenstellt: „Niemand in der Welt hat Lope an Gaben für die dramatische Kunst übertroffen. Ihm fehlte keine derselben: unerschöpfliche Erfindung, die lebhafteste Einbildungskraft, Schilderungstalent, die Kunst den Dialog zu führen, ausserordentliche Meisterschaft in der Sprache, staunenswürdige Leichtigkeit in der Behandlung des Verses [1], urbane Anmuth, Witz und Scharfsinn.

---

1) Ueber die Versformen im spanischen Drama ertheilt uns die „Geschichte der Literatur und Kunst in Spanien"*) nachstehende erschöpfend-belehrende Auskunft:

„Die spanische Komödie schliesst im Allgemeinen keine der überhaupt in castilianischer Sprache üblichen Versformen aus; doch sind unter diesen diejenigen, die nur ausnahmsweise und in ganz singulären Fällen vorkommen, von denen zu unterscheiden, die gemeinhin von allen Dramatikern gebraucht werden. Zu letztern gehören:

1. Der vierfüssige Trochäus, der eigentliche Grundton des spanischen Schauspiels, in den alle andern Modulationen und Ausweichungen wieder zurückleiten — — — - - Die Hauptformen des vierfüssigen Trochäus, die im Drama vorkommen, sind nun:

a) Die Romanze, oder die trochäischen Reihen mit durchgehenden Assonanzen in solcher Ordnung, dass der vierte Vers die Assonanz oder das Echo der Endvocale des zweiten enthält, der sechste die beider u. s. w. In den früheren Werken des Lope de Vega und seiner Zeitgenossen wird diese Form, ihrem Ursprung in den alten Volksromanzen entsprechend, gemeinhin nur für Erzählungen gebraucht; in den späteren gewinnt sie mehr Umfang, bis sie bei Calderon und den Dichtern seiner Zeit und Schule, ausser in den Erzählungen und anderen langen Reden, auch im gewöhnlichen Dialog und in den bewegten, rasch fortschreitenden Theilen der Handlung vorherrschend auftritt.

b) Die Redondille, oder vierzeilige Strophe mit solcher Reimstellung, dass der vierte Vers auf den ersten, der dritte auf den zweiten reimt. In Lope's älteren Stücken bildet sie — die gewöhnlichste und durchgehendste Form der dramatischen Rede in mannigfachen Nüancirungen; Calderon und die Späteren pflegen sie vorzugsweise für reflectirende Momente, für zärtliche und tändelnde Stellen und für Antithesen-Spiele zu wählen.

c) Die Quintille, d. h. fünfzeilige Strophe mit verschiedener Reimstellung; wenn paarweise zu einer zehnzeiligen verbunden, Decime oder Espinele genannt.

---

*) II. S. 81 ff.

Alle diese Gaben besass er vereint und alle in einem hervorragenden Grade." Nur in dem Gebrauch all der herrlichen Ta-

2. Der Jambus, im Gegensatz zum Trochäus das feierliche Maass, in folgenden Formen:

a) Als Octave (italienische Stanze, ottave rime) für lange, monologartige Beschreibungen, pomphafte, weitläufig ausmalende Erzählungen, oder für den Dialog, wo ihm besondere Würde und Grossartigkeit gegeben werden soll.

b) Als Sonett für Antithesen, gespitzte Fragen und tiefsinnige Antworten, oder für Ausbrüche der Empfindung, die durch eine Vergleichung oder einzelne Betrachtung herbeigeführt werden.*)

c) Als Terzine, vornehmlich für den getragenen und ernsten Dialog, bei Lope und den Aelteren sehr häufig, bei Calderon seltener, jedoch hier und da (z. B. gleich im Anfang des standhaften Prinzen) vorkommend.

d) Als Lira oder sechszeilige Reimstrophe, von deren abwechselnd drei- und fünffüssigen Jamben die vier ersten Kreuzreime haben, die beiden letzten dagegen miteinander reimen.**) Der männliche Reim scheint ausgeschlossen zu seyn, daher die Verse immer sieben oder eilf Sylben zählen. Auf kein Sylbenmaass pflegt ein so grosses Gewicht gelegt zu werden, wie auf dieses, das für den leidenschaftlichen Dialog, für die drängende Fülle lyrischer Ergüsse, für die rasch wechselnde Bilderpracht der Beschreibung gebraucht wird. In den älteren Dramen unserer Periode erscheint diese Lira sehr häufig; in den späteren, namentlich den Calderon'schen, seltener, indem hier an ihre Stelle gewöhnlich die

e) Silva tritt, d. h. eine Mischung drei und fünffüssiger (sieben- und eilfsylbiger) gereimter Jamben ohne Strophenabtheilung. Der Wechsel des längeren Verses mit dem kürzeren kann entweder von Zeile zu Zeile oder in freier Art erfolgen, in welchem letzteren Falle der Hendekasyllabus vorwaltet, so dass der kürzere Vers nur dann und wann dazwischen tritt; ebenso treten die Reime bald in unmittelbarer Aufeinanderfolge, bald in verschränkter Stellung ein."

Diesen Vers- und Strophenformen fügt unser Autor noch hinzu:

„Die Endechas oder dreifüssige Trochäen mit Assonanzen in jedem zweiten Vers, vorzugsweise für klagende Berichte und Erzählungen gebraucht.

Die vierfüssigen gereimten Trochäen mit eingemischten Halbversen (Versos de pié quebrado) in mehrfachen Combinationen.

Der verso suelto oder fünffüssige Jambus ohne Reim. — Bei Lope

*) Von Lope besonders beliebt bei resumirender Gefühlsstimmung zu Schlussmonologen, wie bei Metastasio die Abgangs-Arie. — **) Vielleicht den 6 längern und kürzern Saiten der Laute oder Cither entsprechend.

lente habe es Lope versehen, dem mehr am Beifall der Menge, als an dem der Kunsweisen und an Poetiken und Kunstprincipien lag. „Wie sehr ist es zu beklagen, dass ein so ausserordentliches Talent nicht in einer andern Zeitepoche geboren ward, oder Besonnenheit genug besass, den Zurufen und dem Beifallklatschen eines irregeleiteten Publicums den Beifall der Vernunft und des guten Geschmackes vorzuziehen." [1] Wie Lope,

---

in den nur die Handlung fördernden Scenen sehr häufig; Calderon hat ihn niemals.

Die italienische Cancioneroform in ihren verschiedenen Gestaltungen.

Die Anacreonticas oder Jamben von sieben Sylben, durch das Band der Assonanz zusamengehalten.

Die versos de arte mayor oder daktylischen Verse, nur sehr selten und, wie es scheint, immer nur in der Absicht gebraucht, der Rede ein alterthümliches Colorit zu geben.

Die Hendekasyllaben mit sogenanntem Kettenreime, eine ganz eigenthümliche, nicht eben häufig vorkommende Form, deren Structur aus folgendem Beispiel erhellt:

Saben los cielos, mi Leonora hermosa,
Si desde que mi esposa de nombraron,
Y de los dos enlazaron una vida,
Por vella divertida en otra parte,
Quisiera aposentarte de manera
En ella qüo no hubiera otre señora,
Que no siendo Leonora la ocupara . . .

(Aus El Predendionte al revés von Tirso de Molina. Jornada II.)

Die Letras oder Themas mit dazu gehörigen Glossen oder poetischen Variationen und endlich fast alle älteren national-spanischen Liederformen, Canciones, Villancicos, Chanzonetas und Cantarcillos, jedoch nicht als eigentliche Bestandtheile der dramatischen Rede, sondern als eingeschaltete Gesänge und Improvisation." *)

1) Cuanto no es de lamentar que un talento tan extraordinario no naciese en otra epoca, ó que no tuviese cordura bastante para anteponer á los vivas y palmoteos de un publico seducido el aplauso de la razon y el voto del buen gusto! Porque puede decirse confiadamente que nadie en el mundo ha aventajado á Lope en dotes para la dramatica; pues no le faltaba ninguna: invencion inagotable, imaginacion vivisima, talento para retratar, arte para manyar el dialogo, maestria singular en la lengua.

*) Vgl. Mart. de la Rosa's Anotac. zu seiner Poetik Obr. I.

der Ausdruck seiner Zeitepoche und seiner Nation in dieser Zeitepoche als Dichterpersönlichkeit, es hätte anstellen sollen, um in einer andern Zeitepoche geboren zu werden, und doch Lope zu bleiben — ist nicht so leicht zu begreifen, wie Lope's kritisches Portrait mit kalligraphischer Rabenfeder aus zierlichen Buchstaben zusammensetzen. Einen tiefern Blick that der deutschästhetisch geschulte treffliche Ag. Duran, der doch Lope's Dichtung als den geistigen Abdruck vom Abdruck und Körper seiner Zeit und seines Volkes erkannte. [1]) Dem schliesse sich eine, Duran's Lope-Verherrlichung und Sündenlosspruch, auf Grund von dessen Identification mit dem spanischen Volke, verständig beschränkende Bemerkung des hochberufenen Don Manuel José Quintana an [2]), als verhüllendes Blättergeranke oder Randglossen-Arabeske

---

facilidad portentosa para versificar, donaire urbano, agudeza y chiste, todo lo reunia, y todo en grado sobresaliente.

1) — el hombre que supo aproximar elementos tan distantes (wie diese in seiner celtisch-carthagisch-römisch-maurisch-westgothischen Nation lagen) y edificar con ellas un monumento real é idealmente bello y armonioso fué Lope de Vega. Creó su drama, y creado se lo presentó al pueblo y dijo: „He aquí tu poema“ . . . porque esta obra, aunque salida de mis manos, es propria tuya, porque se ha formado de tus leyes, tus costumbres, tu saber, tus gustos, tus sentimientos, tus creencias, y en fin, de tu propria sustancia. Gut und schön! Nur fehlt ein Hauptdrucker, dass ein grosser Nationalpoet das geläuterte Abbild, das Idealportrait seines Volkes und Volksgeistes vorstelle; nicht die Nation en bloc mit Haut und Haaren, mit allen ihren, im Feuer seiner Poesie nicht gereinigten, sondern feuerfest geglühten Fehlern und Abscheulichkeiten. Von dieser Schuld ist Lope, ist kein spanischer Grossdichter, am allerwenigsten Spaniens grösster Kunstpoet, Calderon, freizusprechen. Der Einzige, aus dessen poetischem Schmelztiegel der spanische Nationalgeist in Einer Beziehung mindestens, in Absicht auf Don Quijotismus, gewitzigter hervorgegangen ist eben der Dichter des Don Quijote, und daher auch der Einzige, der seine Nation und seine vaterländischen Kunstgenossen um Kopfeslänge überragt. — 2) en gracia de su bella, de sus dulces versos, de tal cual dialogo ingenioso, y de los rasgos de ternura que á veces presenta, se disimulan demasiados delerios y extravagantias á Lope de Vega . . . Obras completas (Bibl. de Aut. Esp. t. XIX.) p. 93. n. (12) zu seiner in Terzinen gedichteten Poetik: 'Las Reglas del Drama', worin Lope'n folgende Zeilen gewidmet sind:

A fuer de immenso y candoloso rio
Que ni diques ni márgenes consiente,

ihrerseits zu Quintana's Rhadamantus-Urtheil über Lope in dem Prologe zu seinem 'Tesoro del Parnaso Español', worin er Spaniens grösstes Dichtergenie, und aller Parnasos Staunwunder, maassen dem 'Fenix' des Theaters das Feuer nichts anhaben kann, zum Ersäufen im Meere der Vergessenheit verdammt, mit sämmtlichen Werken, den 2000 Dramen und weitern Tausenden sonstiger Reimweisen als Mühlsteinen am Halse, die, wie Quintana verkündet, allmälich zerbröckeln und, zahlreich wie Sand am Meere, sich zum Sand im Meer der Vergessenheit auflösen werden.

Die französische namhafte Lope-Kritik vertritt fast ausschliesslich unser guter Bekannte, Mr. Adolphe de Puisbusque, der in seiner schätzenswerthen „vergleichenden Geschichte der spanischen und französischen Literatur“ in zwei starken Bänden [1], an verschiedenen Stellen Lope de Vega ausführlichst, vergleichlich und unvergleichlich, im Allgemeinen und Besondern, mit dem grossen Corneille namentlich und vornehmlich und bezüglich auf dessen Meisterwerk 'Horace', würdigt, vergleicht und abwägt, gegeneinander hält und nach Loth und Quentchen abschätzt, auch dem Spanier, so weit solches einem Franzosen mit dem grossen Corneille-Sparren im Kopfe möglich ist, gerecht wird, wobei natürlich der grosse Lope, im Vergleich zum grossen Corneille, sich immer nur verhält, wie der Comparativ zum Superlativ. Eben so selbstverständlich vollzieht sich die comparative Kritik mit jener anmuthigen Gründlichkeit und spiegelklaren Einsicht in das Wesen der dramatischen Kunst, wie etwa, nach den Gesetzen der optischen Täuschung, beim Flachspiegel das Bild in der Tiefe des Spiegels, mittendrin, erscheint, während dasselbe reapse ebenso weit vor dem Schauglase sich befindet,

---

Y en los campos se tiende á su albedrio.
  Tal de consejo y reglas impaciente.
Audaz inunda la española escena
El ingenio de Lope omnipotente,
  Y con su dulce inagotable vena,
Con su varia invencion, con su ternura
De asombro y gusto sus oyentes llena.

1) Hist. comp. des Littératures Espagnole et Française I. p 325 à 357; II. 120 a 124, 151 à 161, 473 à 477.

niemals auch nur dessen Oberfläche berührend. So bleibt — wenn auch uns ein Vergleich gestattet ist — bleibt das comparative Urtheil des, nächst Hinard und Barel, mit der spanischen Literatur vertrautesten französischen Literators stets, und in gleicher Entfernung mit dem Gegenstand, vor dem französischen Toilettenspiegel stehen. Was Neuheit und Eigenthümlichkeit der Puibusque'schen Lope-Kritik betrifft, so verschwinden beide Eigenschaften, wie gewöhnlich, in dem ansprechenden Glanz einer geschmackvollern Façonnirung und Appretur marktläufiger Gemeinurtheile und schmuck aufgebügelter Phrasen; glänzen mit einem Worte — um eine französisch geistreiche, nunmehr aber auch schon landläufig gewordene und bis auf den Kupferbeischlag abgegriffene Phrase zu brauchen — glänzen durch ihre Abwesenheit. Unser Leser wird daher, nachsichtig wie er ist, mit dem hier einfallenden Reflex dieses Glanzes vorliebnehmen, dessen optische Spiele an der Lichtquelle zu beobachten und sich daran zu ergötzen, natürlich jedem unverwehrt und unbenommen bleibt.

Von den englischen und angloamerikanischen, in Lord Holland und Ticknor, wie in zwei Brennpunkten sich sammelnden kritischen Urtheilen über Lope, haben wir im Verfolg unserer Erörterungen so viel eingestreut, dass wir einer besondern Revision derselben uns entübriget erachten dürfen. So hätten wir nur noch der deutschen Lope-Kritik zu gedenken, die ebenfalls in zwei Autoritätsquellen rieselt und sprudelt, wovon die eine, inweise des berühmten Nürnberger Springbrunnleins, seine feinen krystallklaren Wasserstrählchen in zierlichen Böglein ergiesst und träufelt — das Gänse- oder P-mäniken der „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur.“ [1]) Ganz anders springt und strömt die zweite Hauptquelle der deutschen Lope-Kritik, vergleichbar den grossen Wasserkunst-Fontainen in Versailles und Saint-Cloud. Sie spritzen ihre Wasserstrahlen zu Triumphbögen für Lope de Vega in krystallenen Regenbogen. Proben davon mittheilen, hiesse die Springbrunnen in Versailles und St.-Cloud, hiesse die strömenden Triumphwasserbogen auf Fläschchen eines Probemusterreiters füllen [2]), die freilich noch immer für Caraffen gelten könnten, im Vergleich zu dem Probefläschchen, auf wel-

1) 2. Aufl. S. 350. — 2) v. Schack a. a. O. II. p. 152—415.

ches Leopold Schmidt die „vier bedeutendsten Dramatiker der Spanier“ abzog [1]), worin die vier bedeutendsten Dramatiker, Lope de Vega, Tirso de Molina, Alarcon und Calderon, wie Infusorien im Wassertropfen sich tummeln, und Lope de Vega in der Beleuchtung des Sonnenmikroskops nicht über vier Linien gross erschiene. [2])

Ueber unsere, nächst Lope, noch fünf bedeutendsten spanischen Dramatiker wird der folgende Band sein Sturzglas oder ein jener Flasche ähnliches Glasgehäuse blasen, in welcher der Zauberer und Teufelsbanner, Erlolfus, Abt von Fulda, sechs der stärksten seiner Geister eingeschlossen mit sich führte.

---

1) Ueber die vier bedeutendsten Dramatiker der Spanier. Vortrag gehalten am 18. Dec. 1857. — 2) S. 7.

Die Dramatiker aus Lope's Schule.

El Divino Miguel Sanchez. 1)

La Guarda cuidadosa
(Der sorgsame Wächter.)

Die Rolle dieses Wächters übernimmt Florencio, ein junger Caballero aus Valencia, angeblich um den Principe, der

1) Von „Miguel Sanchez dem Göttlichen", Bürger zu Valladolid*), wissen wir gar vieles nicht. Wir wissen nicht, wann er geboren; wissen nicht, wann und wo er gestorben, und wissen nicht — um Alles in Ein Nichtwissen zusammenzufassen — wissen nicht, weswegen und auf welche übermenschliche Eigenschaft hin, unser Miguel Sanchez „der Göttliche" genannt wurde. Agustin de Royas Villandrado's Verzückungs-Ausruf in seinem Viage entret.**) mag vielleicht das „Göttlich" wie ein Muttermaal ihm auf die Welt und Nachwelt mitgegeben haben. Lope im Laurel de Apolo rühmt ihn als den ersten Meister, den die Musen des Terentius in Beschlag genommen***), und preist in seiner 'Arte nuovo'

*) Antonio Navarro weist dem „Göttlichen" die Stadt Piedrahita als Geburtsort zu und überträgt ihm das Amt eines Secretärs beim Bischof von Cuenca. Nach einer Stelle in Lope de Vega's zwischen 1628—1630 geschriebenem Laurel de Apolo, wo des Sanchez als eines Verstorbenen gedacht wird, muss er vor 1630 gestorben seyn.

**) El divino Miguel Sanchez
¿Quien no sabe lo que inventa?

Cervantes preist seine kunstreichen Komödienfabeln: Estimanse las trazas artificiosas en todo extremo del licenciado Miguel Sanchez. (Prologo zu seinen Comedias.)

***) Michel Sanchez, que ha sido
El primero maestro que han tenido
Las musas de Terencio.

im Gebirge auf der Jagd umherstreift, als treuer Hüter zu bewachen, in Wahrheit aber, um den Principe — welchen Lan-

des Sanchez Erfindungskunst ganz besonders.*) Sind „einzig" und „göttlich" ein und dasselbe, so verdient Sanchez allerdings von der Nachwelt den Beinamen des „Göttlichen", angesehen der einzigen Comedia, die er uns vermacht hat, die wir getreulich unsern Lesern mittheilen, und die sich auch wirklich durch dramatische Eigenschaften auszeichnet, die Sanchez seinem angeborenen Talente verdankte, nicht, wie Lope de Vega's meiste Zeitgenossen, an dessen Vorbildern und Komödien-Mustern erwarb und stärkte, da Miguel Sanchez, zurzeit als Lope auftrat, um 1588 sich bereits einen weit verbreiteten Ruf als Bühnendichter erworben hatte. Unter den neuern spanischen Dramaturgen bläst Alberto Lista mit Agust. Royas, bezüglich unseres „Divino", aus Einem Vergötterungs-Horn: „Die Sprache" in der Comedia 'La Guarda cuidadosa' „ist durch Correctheit, Reinheit und eine gewisse Urbanität, die sich der des Calderon nähert, ausgezeichnet. Die im Allgemeinen nicht eben harmonische Versification ist voll Pracht und bilderreich. Die Kunstabsicht durchweg dramatisch und geht von einer Situation auf die andere über, ohne jemals das Interesse zu schwächen. Die ansprechenden, stets aus vorhergehenden abgeleiteten Situationen sind mit einer solchen Kunst behandelt, dass ich mich nicht zu täuschen glaube, wenn ich diese Intriguen-Komödie (la Guarda cuid.) für einen Uebergang aus dem novellenhaften Drama des Lope de Vega zu dem des Calderon betrachte. Ausserdem weht uns aus derselben eine ländliche Atmosphäre an, welche die Liebes- und Eifersuchtsscenen nur lebhafter und komischer erscheinen lässt. Der Verfasser flocht viele doppelsinnige Scenen ein**), wo zwei Unterredner, mit deren Angelegenheiten der Zuhörer vertraut ist, das zur Sprache bringen, was sie beabsichtigen, ohne dass ein anderer gegenwärtiger Theilnehmer an der Unterhaltung, vor dem sie sich inachtnehmen möchten, den Sinn errathet." Ein Paar andere, dem Miguel Sanchez zugeschriebene Comedias***) sind apokryph. Seine zwei lyrischen Poeme

*) En todas las comedias Miguel Sanchez,
Digno, por la invencion de esta memoria.

) introdujo muchas de doble sentido, en que dos de los interlocutores en cuya confidencia está el auditorio, espresan lo que quieren, sin que conozca el sentido que dan á sus palabras, otro interlocutor que está presente tambien y del cual tienen que guardarse. A. Lista a. a. O. p. 229. — *) 'El cerco de Tunez y ganada de la Goleta por el Emperador Carlos V.' del licenciado Sanchez natural de Piedrahita' (dem Lope de Vega zugeschrieben). – 'La Isla Barbara', Comed. historico-

des Principe, blieb uns unersichtlich — selber zu bewachen, und sich vor ihm zu behüten, dass er, der Principe, als Mitbewerber um Nisea's Liebe, der Tochter eines im Gebirge sesshaften Landedelmanns, Leucato, ihm, Florencio, nicht in's Gehege gehe. Nisea, die ihn in Valencia kennen gelernt, und bis zur Schwermuth sich in ihn verliebte, Nisea und ihre Dienerin, Abrinda, sind die Einzigen, die um Florencio's Verkleidung und verstellte Gebirgswächterrolle wissen, die er aber erst zu spielen beginnt, nachdem er sich von den, infolge eines Sturzes vom Pferde, davon getragenen Wunden erholt. Ohnmächtig in Leucato's Gebirgswohnung getragen, erkennt die melancholische Nisea den Geliebten aus Valencia, und bietet dem in ihren Armen aus der Ohnmacht erwachten Florencio Pflege und Wartung an, mit all der leidenschaftlichen Zärtlichkeit, die spanische Dichter in solchen Situationen aufzubieten wissen. Das Erwachen des Florencio aus der Ohnmacht ist poetisch und theatralisch schön, und der Tropfen Rosenöl, der die ganze Komödie wohlriechend macht. Er glaubt in Nisea einen Engel des Himmels zu schauen, und weiss nicht, ob er ein seliger Geist oder leibhafter Mensch sey, ob er im Himmel, im Paradiese, im Fegefeuer oder in der Hölle sich befinde. Doch Himmel, Erde, Hölle, bleibe sein ewiger Aufenthalt, wenn er nur dort weilen darf, wo er sie sehen kann.[1])

(die einzigen von ihm), eine Canzon an den Gekreuzigten (Cancion á Christo crucifiado), späterhin dem Mystiker Fra Luis de Leon zugeschrieben, von Lopez de Sedano (Parnaso 1771) dem Sanchez revindicirt und dann abermals in einer Sammlung geistlicher Lieder (Madr. 1779) auf Rechnung des Fray Luis de Leon gesetzt. Das zweite lyrische Gedicht des göttlichen Sanchez ist die berühmte Romanze: Oid señor don Guiferos (Romanc. gen. 1604 und abgedr. bei Duran).

1) Alma, cuerpo, sombra fria;
Que alma debes de ser,
Pues con este parecer
Por fuerza lo serás mia;

instructiva, und Segonda parte del corsarico Barbaroja, y huerfano desterrado del licenciado Juan Sanchez (hier gar Juan getauft!) (In der Sammlung Flor de las Comedias de España etc. Quinta parte. Madrid X. Alcalá, 1615.)

Da tritt der Principe in die Stube und angesichts des Engels und der Himmelsvision fühlt sich Florencio plötzlich in die Hölle der Eifersucht geschleudert. Er rafft sich von seinem Ohnmachts- und Schmerzenslager auf und wankt, am Arm seines treuen Begleiters, Ariadeno, todtkrank und mit lebensgefährlichen Wunden bedeckt, davon, um zu sterben. [1] Mit dem Nachruf: „Ich, Florencio, habe Dich getödtet!" [2] schliesst die melancholische Nisea den ersten Act.

Im zweiten Act spielt erst der von den Sturzwunden genesene, nun aber von Allen, bis auf Nisea, für todt gehaltene [3] Florencio seine Gebirgswächterrolle (guarda de monte). Nisea ist in ihre Schwermuth zurückgefallen. Sie trifft mit Florencio zusammen. Der Betrübte klagt die Melancholische der Veränderlichkeit an; die Melancholische giebt dem eifersüchtig-Cholerischen den Vorwurf zurück. [4] Nicht mit Unrecht, da er mittler-

---

Por esa imagen que ofreces
A los ojos que te ven,
De un angel hermoso, á quien
Yo adoro y tú te pareces
Que me digas donde estoy,
Si en esta tierra que piso
Purgatorio ó paraiso.
¿Soy cuerpo, sombra ó qué soy?
De tres lugares deseo
Digas cuál es, angel bello;
Que inferno no puede sello,
Pués en él á ti te veo.
Sea en vida ó sea en muerte,
En cielo, en tierra, en infierno.
Pues estoy dó puedo verte.

1) Traza de matarme voy.

2) ¡Yo te maté, Florencio, yo te he muerto!

3) Y ya me tienen por muerto.

4) Nis. ¿Quien se ha trocado?
¿Tú ó yo?
Flor. ¿No me ves, Senora?
Nis. No;
Que estoy de llorarte ciega.

Nis. Wer hat sich verändert, Du oder ich?

weile Gebirgs-Nachtwächter und Principe-Hüter geworden; sie aber nach wie vor Manns genug ist, sich selbst vor dem Principe zu hüten. Die Verkleidung rechtfertigt Florencio mit seiner Absicht, ihre Brust enthüllt, und ihre Eingeweide klar vor sich zu sehen, ohne dass sie es merke.[1]) Der Wunsch, so ausgedrückt, klingt uns seltsam: er ist eben spanisch. Doppelsinnige Dialoge, infolge von des todtgeglaubten Florencio Unerkanntheit, und mehr noch infolge des spanischen dobble-view, ergeben sich von selbst. So z. B. die Scene der Nisea mit ihrem Kammerdiener Roberto, der zu Florencio's Todtglaubern gehört, in dessen Gegenwart. Doch gelingt es dem „göttlichen Michel Sanchez" nicht, seine auf zwei Seiten zutragenden Situationen so schmuck herauszuputzen, wie ein Lope und Genossen.

Schon ist Principe — der ein regelrechter rey — auf die fremdartige Erscheinung seines ihm octroyirten Leibgebirgsgardisten, der ihm überall bei Nisea im Wege, aufmerksam geworden, und erkundigt sich angelegentlich nach dessen Personalien.[2]) Balconscenen und nächtliche Balconpromenaden — der „Göttliche" müsste kein spanischer Michel sey, um uns nicht deren die Hülle und Fülle zu spenden: Balcongespräch zwischen Nisea, die ihre Schwermuth durch die Anwesenheit ihres für Balcon-Situation als verkappter Wächter wie geschaffenen Florencio bedeutend gemildert fühlt[3]) — und ihrer Kammerjungfer, Arsinda, die sich lebhaft für den Principe bei ihrer Gebieterin verwendet, im vollen Einverständniss mit Nathan Levi's Ansicht, ein lebendiger Hund seyn ist besser, als ein todter Löwe seyn, und wie erst besser, ein lebendiger Gebirgsleu, ein lebendiger Principe Waidmann seyn, als ein todter Nachtwächterhund, für den der Jude nichts giebt. Ferner ein Balcongespräch Nisea's mit Florencio, der für sie der lebendige Bergleu, der bei Nacht umhergeht, sehend,

---

Flor. Du erkennst mich nicht?
Nis. Nein.
Da ich mich blind um Dich geweint.

1) Ver tu pecho descubierto
Quise, y tus entrañas claras,
Sin que de mi te guardaras.

2) Que hombre es ese?

3) Algo mejor me he sentido.

dass sie der Principe nicht verschlinge.[1]) Balcongespräch Arsinda's mit dem Principe, das sich aber nur darauf beschränkt, ihm zu sagen, Nisea sey zu Bette gegangen. Der eifersüchtige Balcon-Nachtwächter folgert aus diesem Gespräch, dass Principe von Nisea zu einem Balconrendez-Vous bestellt worden und jagt sich darüber in einen solchen Eifersuchtsharnisch, dass ihm Principe befiehlt, sich zu entfernen, er, Principe, sey bereits mündig, und könne sich ohne Beaufsichtiger behelfen. Der Geharnischte kennt aber seinen Dienst, behauptet den Nachtwächterposten[2]), und hält nun auch sein Balcongespräch mit dem Principe stramm fort, bis seine Balconscene mit Arsinda sich einstellt, die einen Todesschrecken bekommt, als sie den todten Bärenhäuter nun im lebendigen Nachtwächter erkennt.[3]) Die Zofe schiebt in der Angst alle Schuld auf ihre Gebieterin, Nisea, und läuft, wie gejagt, vom Balcon weg vor dem Bärenhäuter. Plötzlich hört er aus dem Gebüsch stöhnen ein „Wehe mir!" (Ay de mi!) Das „Wehe mir!" ist das dralle nette Gebirgsmädchen Florela, eine Zerline, die sich bei stockfinsterer Nacht vor den lebhaften Freundschaftsversicherungen von Principe's Leporello hierher geflüchtet, und die unser Gebirgswächter Florencio in einem unbewachten Augenblicke für den Tod hält, den seine Eifersuchtsverzweiflung eben angerufen[4]), und

---

1) Nis. ¿Que a guardar vienes ahora?
Flor. Y con muchas ocasiones;
Porque siempre los ladrones
Suelen andar á deshora.

2) Flor. Yo os he de servir;
Asisteré aquí en tu guarda.
Princ. Irte puedes.
No es razon
Dejarte en esta ocasion.

3) Ars. ¡Ay, Jesus! ¿quien es?
Flor. Un muerto . . .
Ars. ¡Ay de mi!
Yo soy muerta.

4) Flor. Muerte, lo mas está hecho,
Acaba mi mal extraño . . .
¿Dónde estás, donde te escondes?
Muerte, ¿Como no respondes?

nun, nachdem sie ihm die näheren Bewandtnisse mitgetheilt, und er in ihr das lebensfrische junge Blut vor sich sieht, seinerseits zum leibhaften Tod sich erschreckt, als er von ihr vernimmt, dass Nisea für die Geliebte, oder gar dama (Maitresse) des Principe gelte. [1])

Nun hat der dritte Act seine Entwickelung weg; er hält sie fest, er hält sie warm. Die Schelmin, die Labradora Florela, hat nicht blos im II. Act. im Gebüsch, in der Nähe des Balcons, sämmtliche oben namhaft gemachten Balcongespräche belauscht; die Schelmin belauscht auch in Act III. ein nächtliches Liebesgespräch zwischen Nisea und Florencio, woraus sie deren erste Bekanntschaft in Valencia mit allen möglichen Nebenumständen erfährt, bis auf Florencio's Stand und Namen. Davon bekommt Principe durch seine Leporellos Wind, und benutzt die Angaben, imbesten seiner, wegen verschmähter Liebesintrigue, der Nisea geschworenen Eifersuchtsrache, zu einem der schönsten Belege für die sinnreichen Kunstbehelfe des spanischen Parallelismus, vermöge deren die schwierigste Entwickelung den Kopf so geschickt aus der Schlinge der krausesten Verwickelung zieht, wie der Taschenspieler seine Büchsen mit doppeltem Boden umkehrt. Um der Nisea einen Streich zu spielen, giebt Principe dem Bergwächter, den er für einen gemeinen Wicht und Bauernknecht hält, dem Vater der Nisea, dem Leucato, gegenüber, aufgrund des, mittelst Florela, erhaltenen Signalements, für einen jungen mit allen Vorzügen eines Caballero geschmückten Edelmann aus Valencia aus, in der Voraussicht, Nisea's von dem Liebesverhältniss seiner Tochter mit dem räthselhaften Wächter in Kenntniss gesetzter Vater, Leucato, werde, Ehrenrettungshalber, auf diese Entdeckung hin, die schleunigste Verheirathung Nisea's mit dem Caballero aus Valencia betreiben, infolge dessen seine, Principe's, Rache den herrlichsten Triumph über Nisea feiern würde, die von der Gewissheit in ihrem Ehegatten den gemeinsten Kerl von der

Flor. ¡Ay de mi!
Florenc. ¿Que voz es esta?
¿Eres la muerte?

1) Que se dice que es su dama.

niedrigsten Extraction[1], kurz einen richtigen Nachtwächter zu besitzen, sich zerschmettert fühlen müsse. Diesen doppelgedrehten Zwirn knüpft Principe zu einer Schlinge, die sich nur für ihn selber als eine solche zuletzt ausweist, die aber für das nun auch von Leucato schleunigst zusammengegebene Liebespaar zu einem beglückenden Ehebande sich entknüpft, da Florencio wirklich und inderthat und genau und buchstäblich das ist, was der schlaue Principe ersonnen zu haben vermeinte! Die so schlau und fallenstellerisch bewerkstelligte Selbstdupirung würde doch mindestens so viel ächt komisches Salz auf den Schluss, den Schweif der Komödie streuen, als eine Mücke auf dem Schwanz davonträgt, wenn dieses Salz, vermöge des spintisirt-marktläufigen Belauschungsmotivs und der gezwungenen Herbeiführung des Ausgangs, nicht dem Schnee gliche, den die schlauen Lalenburger von der Ofenwärme zum körnigsten Steinsalz backen lassen.

Gaspar Aguilar.[2])

La Gitana melancolica.

„Die melancholische Zigeunerin" — auf den ersten Anblick. Bald indess gewahrt man, dass unter 'Gitana' eine Aegyptierin

---

1) Y tu hija á un hombre das
El mas bajo y abatido
Que en la tierra conocí!

lautet des Principe an Leucato freundschaftlich warnungsvoll gerichtete Verwunderungsfrage.

2) Was weiss uns die Biographie von dem Dioskurenzwilling zum Canonigo Tárrega, mit dem er in der Regel zusammengenannt wird — was weiss sie uns von Gaspar Aguilar zu erzählen? Wunderbare Mähr! Dass er in Valencia geboren. In welchem Jahr? Das ist ihr, der Biographie, Geheimniss. Doch hat sie in ihre Schreibtafel vermerkt, dass G. Aguilar Secretär bei dem und jenem Grafen, Herzog und dergleichen war: bei dem Don mit klafterlangem Namentitel — Joime Ceferino Ladran de Pallas, Conde de Simarcas y Vizconte de Chelva, hierauf Hausmaier (mayordomo) der allerfürtrefflichsten Herzoge von Gandia. Dass unser Gaspar alsdann nach der Hauptstadt an den Hof

verstanden wird, wie Shakspeare's Marc. Anton auch die Cleopatra Zigeunerin nennt. G. Aguilar's Gitana ist Kaiser Tito's, von

sich begab, wo er so gut aufgehoben war und eine solche Geltung erwarb, dass er durch den Ehrennamen: der verständige Valencianer (el discreto Valenciano) ausgezeichnet ward. Der verständige Berliner würde bescheidentlich fragen: Wat ich mir dafür koofe? Und nimmt die Biographie dem verständigen Berliner die weltberühmte Frage nicht von der Zunge, wenn sie hinzufügt, dass der discreto Valenciano für sein zur Vermählungsfeier der durchlauchtigsten Herzoge, seiner hohen Gönner, verfasstes Poem nicht nur keinen Valencianischen Kupferdreier bekam — berlinisch verständig ausgedrückt: „besah" — dass unser Discreto Valenciano sogar über die ihm widerfahrene Kränkung sich zu Tode härmte. Ueber das Jahr aber, in welchem sich der gute Discreto zu Tode grämte, schweigt die Biographie wie das Grab, und zwar wie ein leichensteinloses Grab, in dessen Sandhügel die stehenden Unsterblichkeitsversicherer, Cervantes, Lope, Rojas, Nicolas Antonio, und der lateinische Distichon-Panegyriker Vicente Mariner*), mit poetischer Diamant-Spitze oder mit prosaischen Spatenstichen unvergängliche Lobsprüche zeichneten. Aguilar's lyrische Erzeugnisse sind in den Wettgedichtsammlungen der poetischen Preiskämpfe enthalten. Seine Komödien schliessen verschiedene Colleciones von Bühnenstücken ein und belaufen sich auf folgendes Dutzend: El Mercador Amante (Der verliebte Kaufmann). — La fuerza del interes (Die Macht des Vortheils). — La suerte sin esperanza (Das hoffnungslose Geschick). — La gitana melancolica (Die melancholische Aegyptierin, die wir zur Besprechung uns auserkoren). — La nueva humildad ó la nuera humilde (Die neue Demuth oder die demüthige Schwiegertochter). — Los amantes de Cartago (Das Liebespaar von Carthago, behandelt die Liebesgeschichte von Massinissa und Sophonisbe). — El gran Patriarca Don Juan de Ribera (Der grosse Patriarch Don Juan de Ribera). Diese sieben Stücke befinden sich in der mehrgedachten Valencianer Sammlung. La venganza honrosa (Die ehrenwerthe Rache). — Vida y muerte de san Luis Bertran (Leben und Tod des h. L. Bertran). — El caballero del sacramento (Der Ritter vom Sacramente). — No son los recelos celos (Befürchtungen sind keine Eifersucht). — El crisol de la Verdad (Der Prüfstein der Wahrheit). Von diesen fünf sind die vier letzten nicht im Druck erschienen. La veng. honrosa steht in der Coll.: Flor de Comedias. Als Mitglied der Valencianer Academia de los Nocturnos hielt Aguilar verschiedene Vorträge (discursos) in derselben. U. a. Ueber die Vorzüglichkeit des Hundes (De la excellencia del perro).

*) 'Fortuna illi (Gasparo Aguilar) impar sine limite sed tamen aura Illi afflat mentis gaudia mellifluae'.

einer ägyptischen Königin erzielte Tochter, Irene, die der Belagerer von Jerusalem mit schwärmerischer Vaterzärtlichkeit liebt, wie sich von der „Wonne des Menschengeschlechts“ nicht anders erwarten lässt, welche Wonne in den Augen der Juden freilich — und von ihrem Augenpunkt aus mit vollem Recht — als 'Titus der Bösewicht' verabscheut wird. In Aguilar's Gitana: wenn man will — Juden- und Zigeuner-Drama bleibt Tito aber die Wonne sogar für die Juden, die er mit römisch-kaiserlicher Grossmuth behandelt; der Schirmherr und liebevoll kaiserliche Vater von einer Zigeunerin und einem halben Dutzend ganz Israel vertretender Juden.

In der ersten Jornada, der Belagerung Jerusalems, versucht die Gitana ihren heimlich geliebten römischen, Soldado' kurzweg genannten, und zum Angriff gegen das „Verräthervolk“ [1]), die Juden, stürmenden Numa vom Kampfe zurückzuhalten. Kampfesehre reisst den tapfern Numa selbstverständlich aus den Armen der Belagerungs-Liebe, und schon in der nächsten Scene muss Gitana aus dem Berichte, den Capitan Mario dem zärtlichsten aller kaiserlichen Väter abstattet, erfahren: dass der „grosse Numa“ nach Jerusalem als Kriegsgefangener gebracht worden. [2]) Irene fällt darüber erst in Ohnmacht und aus der Ohnmacht in Melancholie, wofür der tief bekümmerte kaiserliche Vater, noch vor Ankunft des herbeigerufenen Arztes, den Zustand diagnosticirt [3]), den Titel der Comedia nach der Krankheitsform feststellend. Tito der Gütige zerschmilzt in eine so schwermüthige Vaterbesorgniss um das melancholische Aegypter-Kind, dass es zweifelhaft bleibt, wer melancholischer, der Vater oder die Tochter, der römische Emperador oder die ägyptische Prinzessin, die er, auch rücksichtlich der gemeinsamen Melancholie, sein zweites Ich nennt. [4]) Der herbeigerufene medico ist Hofarzt

1) Voy luego á dar el asalto
Contra este pueblo traidor.

2) Bien es verdad que nos cuesta
La persona del gran Numa
Que en la ciudad queda presa

3) Sin duda es melancolía.

4) — — — pues eres
Un Yo apartado de mi.

genug, um der kaiserlichen Diagnose unbedingt nach allen Krankheitssymptomen, als da sind „kalter Schweiss, blasses Gesicht, trübe Augenfarbe“, beizustimmen [1]), und verordnet gegen den 'humor melancolico' Lustbarkeiten, Hoffeste, Spiele und Divertissements als probates Mittel. [2])

Infolge eines jener unvermutheten Kriegszufälle finden wir den Heldenkrieger, den nach verrätherischem Judenfleisch wolfshungrigen Judenfresser, den „grossen“ Numa, gleich nach dem ersten Glücks- und Decorationswechsel [3]), als jüdischen Abgesandten des Juden-Generals Josefo, an den Kaiser Tito, der den kriegsgefangenen Römer nicht ohne Mühe aus den Händen zweier Judios, die ihn, den, nächst Titus dem Bösewicht, gefährlichsten Judenfeind, brevi manu abzuschlachten im Begriffe standen, befreit hatte. Zwei miserable Judios, Manns genug, einen Kriegshelden, wie den „grossen Numa“, mit Haut und Haaren zu verspeisen? — Was ein Decorationswechsel nicht alles für Verwandelungen, selbst in den Personen und Helden eines Stückes, nach sich ziehen kann! Der Juden-General Josefo lässt durch seinen Gesandten, den römischen Helden Numa, dem Kaiser Tito die Zerstörung Jerusalems anbieten, aber eine Zerstörung mit Maassen, Blut und Feuer nach Belieben, so viel Tito der Gütige will, nur die Geissel des Hungers möchte er nicht fürder schwingen. [4]) Um eine Vorstellung von dieser Geissel zu geben, erscheint hierauf des Josefo, „Generals von Jerusa-

---

1) Porque considerando el sudor frio,
La poca calentura, el rostro palido,
Y el color denegrido de los ojos,
Es humor melancolíco.

2) Mándale luego hacer fiestas y juegos,
De manera que pueda divertirse.

3) „Cambia la decoracion“.

4) Díte a Tito que le ruego
Y pido con humildad
Que destruya esta ciudad,
Si pretende, á sangre y fuego.
Solo que no la destroya
Con este azote siniestro.

lem", Töchterlein, die schöne Aber, um ihrem Herzgeliebten, dem tapfern Judensoldaten (soldado judio) Unías, tapfer wie der soldado romano, der grosse Numa, — jetzt aber, infolge sechstägigen Verhungerns, ein ausgemergelter soldado und galan judio — die eine Hälfte vom letzten Kleienbrod in Jerusalem zu reichen, die andere Hälfte ihrem Vater, Josefo, dem General von Jerusalem, und dessen letztem Kleienbrode, vorbehaltend.[1]) Der vor Liebe zu gleichen Hälften mit dem Hunger schmachtende Unías besteht darauf, dass seine Aber die Brodhälfte mit ihm theile[2]), genau die Hälfte, abgewogen auf der spanischen Parallel- und Halbscheids-Waage.

Numa erledigt sich, von Josefo bevollmächtigt, seiner Gesandtschaftsmission dem Kaiser Tito gegenüber, ein zweiter Regulus an Ehrenpflichtgefühl und Gebundenheit durch sein dem Judengeneral verpfändetes Wort, zurückzukehren nach Jerusalem in seine Haft[3]), egregius properaret exul, mit Tito's Forderung einer bedingungslosen Uebergabe der Stadt auf Gnade und Ungnade. Irene's Thränen können Numa's eiserne Regulusbrust nur rostfleckig machen, nicht erweichen, und ihr Argument, dass ja kein einziger Jude, da die ganze Brut massacrirt werden soll, übrig bleibe, um ihm seinen Wort- und Ehrenbruch vorzuhalten[4]), prallt an Numa's stählernem Ehrenschild ohnmächtig ab.

---

1) Aber. No hay en toda la ciudad
Sino este pan de salvado . . .
Quiero darte la midad.
Unías. Y la otra ¿adonde ha de ir?
Aber. Mi padre la ha de levar.

2) En que tomes la mitad
Desta mitad que me has dado.

3) Y así, vuelvo á la prision
Contra mi gusto, pues tengo
De volver obligacion.

4) Y pues no ha de quedar vivo
Ninguno de quantos son,
Sepamos por qué razon
El volver á ser cautivo
Fundas en obligacion.

Numa-Regulus zieht ehrenwortfest in seine Kriegsgefangenschaft zurück. Aus Irene's melancholischem Lamento darüber glaubt Kaiser Tito folgern zu dürfen, dass Numa die Krankheitsursache, die causa proxima ihrer Melancholie sey.[1] Diese scharfsinnige Diagnose macht der ersten Jornada ein Ende.

Die zweite Jornada spielt sich in eine Judith-Katastrophe hinein, die der jüdische Hohepriester gegen Kaiser Tito's Tituskopf mit Josefo berathet, und beschliesst, das schönste Judenmädchen in Jerusalem soll die Judith-Rolle übernehmen. Unter drei der schönsten trifft die allerschönste Judenjungfrau, Josefo's Töchterlein, Aber, das Loos, deren Namen ihr Vater selbst aus der Urne zieht. Die schöne Aber findet aber bei der Judith-Mission ein Aber wegen ihres Unías, der darüber nur deswegen nicht aus der Haut fährt, weil Aber's Gegenwart ihm die Haut unsterblich und ihn hautfest gerbt.[2] Aber's Versicherung, sie ziehe aus, um ihre Haut für ihn zu Markte zu tragen[3], streicht seiner unsterblichen Haut die Kummerrunzeln aus dem Gesicht; er giebt dem von seinem Geschick geschliffenen Messer[4], womit sie Tito's Kopf abschneiden geht, den Reisesegen, und wirft der Davonziehenden einen Monolog nach, der wie ein brennender Pulverfrosch unter tollem Zischen und Prasseln verpufft — „Ein Feuer“.[5])

Irene verharrt noch immer in ihrem melancholischen Liebesstarrkrampf so unveränderlich durch das ganze Stück, wie

---

1) Luego ¿Numa es instrumento
De sus desventuras?

2) Si con este sobresalto
Subitamente no muero,
Y si no me acaba el mal
La vida con la paciencia
Debe de ser immortal.

3) Que por tí salgo á morir.

4) Y embotarás el cuchillo
Que has amolado en mi suerte.

5) Fuego soy; y así mi furia
Mi ardiente poder enseña,

dessen Titel. Inzwischen hat sich der Jude Ismael aus Jerusalem aufgemacht, um mit einer valencianisch überschwänglichen, wie die der schönen Suleima im hohen Lied, üppig brünstigen Schilderung von Aber's Schönheit Kaiser Tito's Begehrlichkeit zu kitzeln, wie den Herrscher von Java sein verschnittener Harem-Oberster: mit einer Pfauenfeder. „Ich kann Dir blos sagen" — schliesst der Kitzler seine Schilderung — „die schöne Aber geht daher, wie des Argos Pfauenschweif ganz bedeckt von den Augen ihrer Bewunderer." [1] Dieses mit Pfauenschweifaugen über und über besäte Prachtstück von Judenmädchen soll nun heimlich, auf Befehl ihrers Vaters Josefo, nach Aegypten gebracht werden [2], als muthmasslicher Harem-Pfauenwedel. Tito lässt ihr sofort von 200 Reisigen den Pass nach Aegypten verlegen, und bestellt seinen Hauptmann Mario, der schon während Ismael's Schilderung von Aber's Reizen die Wirkung der Javanischen Pfauenfeder auf seine gespannte Erwartung durch die untrüglichsten Zeichen doppelter abwärts- und aufrechtstehender Ausrufungszeichen in Aparte-Klammern zu erkennen gegeben [3] — diesen Hauptmann Mario bestellt Tito als Hüter und Beschirmer von Aber's Schönheit und Keuschheit, übergiebt ihm seinen Commandostab und mit diesem seine kaiserliche Autorität und Vertretung der kaiserlichen Person [4] in seiner Abwesenheit —

Pues arde en el verde leña
De aquesta reciente injuria.

Feuer bin ich, und so nimmt,
Meine Wuth mich in's Gebet,
Dass wie nasses Holz sie glimmt
In dem Schimpf, der frisch mich schmäht.

1) Solo puedo decir que, como un Argos
Va contino cubierta de los ojos
Que le ofrecen aquellos que le miran.

2) Quiere (su padre) enviarla luego al rey de Egipto.

3) Mario (Ap.)
¡Oh, quién pudiese ver mujer tan bella
Y ofrecelle los mios!
(nämlich Argusschweif-Augen.)

4) Quiero que representes mi persona.

einem römischen Hauptmann — wie zur Doublette des assyrischen Feldhauptmanns, Holofernes auserlesen, dessen Schicksal er dann auch in allen Stücken erfährt, nach einer vorläufigen Scene, worin ihm das verführerisch reizende Judenmädchen, Aber, die ihn für Kaiser Tito hält, unter den Fuss giebt, dass sie gekommen, um ihm stehenden Fusses den Kopf abzuschneiden [1]), worüber Mario Holofernes so ausser sich geräth vor Entzücken, dass er in seinen Wonnedelirien die Aber fragt, ob ihr denn nicht ihr vom Himmel octroyirtes Gesicht genüge, mit der Warnung, sich zu hüten, dass sie es nicht in seinem Auge erblicke, wenn sie nicht den Tod des Narciss sterben will. [2]) Mittlerweile ist Tito von Aber's ihr nachgelaufenem Bräutigam, Unías, über deren Absicht in Kenntniss gesetzt worden [3]), damit der Kaiser sie nicht vorlasse. Dieser befiehlt, den Zeltvorhang, der Aber's Judith-That verbirgt, zu öffnen. Da steht Aber schon mit Mario's Pseudo-Tituskopf in der Hand vor dem wirklichen, der sich vor Staunwunder ob seines Hauptmanns Haupt nicht genug schütteln kann, während mancher kaiserliche Kriegsherr bei so manchem andern Hauptmann über das umgekehrte Schauwunder den Kopf schüttelt: über den Mann ohne Haupt. Aber-Judith fleht um ihren Tod so schleunig wie möglich, dessen sie zu ihrem Siege dringend bedürfe [4]), um so dringender, da sie nicht den rechten Kopf abgeschnitten. Der grosse Tito möchte nun über sie triumphiren, da sie über ihn nicht triumphire. [5]) Tito thut der Aber so wenig den Gefallen, dass er

1) ¿Sabrás que salgo á quitarte
La cabeza?

2) No basta el rostro que quiso
Darte el cielo por despojos?
Pues si lo ves sin aviso,
En la frente de mis ojos
Morirás, como Narciso.

3) Sin duda alguna
Salió, Tito, á darte muerte.

4) Dadme con presteza mucha
La muerte.

5) Triunfa, oh gran Tito, de mi.
Yo que de ti no he triunfado.

um ihretwillen der Stadt Jerusalem Frieden anzubieten bereit ist, während die Bevölkerung gerade in diesem Augenblick einen Wolfshunger-Ausfall[1] machen muss und — was thut vor Hunger? — sich in die melancholische Zigeunerin, des Kaisers Tochter, verbeisst, und mit dem Fang in die Stadt Hals über Kopf zurückeilt, nachdem die Juden-Wölfe in der zur Erheiterung der melancholischen Prinzessin versammelten Fressgesellschaft gewüthet mit der doppelten Vertilgungswuth von jüdischen Römerfressern und ausgehungerten Wölfen. Tigergleich[2] setzt Kaiser Tito den beschnittenen Wölfen nach, um ihnen die Tochter zu entreissen, lässt aber erst die Aber zur Thür hinauswerfen.[3] Nun — rauft sich Aber das schöne Haar aus — Nun ist's aus mit Jerusalem! und stürzt, ohne das Hinausgeworfenwerden erst abzuwarten — stürzt davon, um für das theure Vaterland und den theuren Gatten zu sterben[4], Mario's Pseudokopf als Katze im Sack, mit dem ihr die zweite Jornada, wie Judith's Magd, Abra, ihrer Herrin, nachläuft.

Numa benutzt, mit Anbruch der dritten Jornada, die allgemeine, durch Tito's Angriff in Jerusalem entstandene Verwirrung, und seine Befreiung aus der Kriegsgefangenschaft zu der Anfrage bei Kaiser Tito, was aus Irene, der melancholischen Aegyptierin, geworden, und vermisst sich des Heldenschwurs von Schiller's Bastard Dunois: Frei muss sie seyn, eh' noch der Tag sich endet! „Beim hohen Himmel! befreien muss ich meine Dame!"[5] — „Du, eine Dame?"[6] fragt Tito verwundert, uneingedenk des Lichtes, das ihm doch schon in der II. Jornada Irene selbst darüber aufgesteckt. Numa verständigt den Kaiser durch

---

1) — — — han salido,
Como lobos hambrientos, de los muros.

2) Y así, quiero salir en busca suya,
Como tigre parida . . .

3) Echad esa mujer, echalda luego.

4) Aber. Al fin Jerusalem ha de perderse . . .
Que muera por mi patria y por mi esposo.

5) Por el cielo soberano,
Que he de librar á mi dama.

6) ¿Dama tienes?

die Blume: die Zwillingsähnlichkeit seiner Dame, in Wesen und Eigenschaften, mit Tito's Tochter Irene ihm zu riechen gebend.[1]) Tito verspricht ihm, die Herzensdame werde Irene eigenhändig ihm zuführen.[2]) Der verblümte Doppelsinn im Dialoge scheint in der Schule von Valencia so dicht aneinander gedrängt zu blühen, wie Blüthen und Früchte auf den Aesten der dasigen Orangen- und Citronenbäume sich zusammen wiegen.

Josefo ruft die Juden zum Verzweiflungskampfe auf die Mauern, und bedient sich dabei eines in der Geschichte der Kriegskunst vielleicht einzigen strategischen Kunstgriffs: der Proberufe, ähnlich wie jener Witztölpel mit seinem Schreckspass: „der Wolf kommt", zuletzt die gefoppten Hirten wirklich abschreckte, ihm beizuspringen, als der rechte Wolf Ernst machte und kam. Die Juden stürzen, bis an die Zähne gewappnet, herbei, um dem römischen Wolf das Fell zu zausen — Wo ist er? schreit Judio I°., kampflustig — Wo ist der Wolf? „Ich wollte Euch, Brüderchens, nur auf die Probe stellen", lacht den Verdutzten der Judengeneral in die Zähne.[3]) Wiederholter Alarmruf. Massenweise, wie eine Herde bärtiger Maremmen-Büffel auf den einbrechenden Wolf mit gesenkten Hörnern und die Luft peitschenden Schweifbüscheln, stürzen die jüdischen Streiter heran: Der Wolf! der Wolf! der römische Wolf! „Etsch!" — schabt ihnen General Josefo Rübchen: „hab' ich Euch schön angeführt!"[4]) Richtig! auf's Haar wie in der Fabel; der Wolf ist nun wirklich da, ein ganzer Trupp römischer Wölfe, Kaiser Tito vorauf — General Josefo schreit darüber nicht Probe — die Juden aber, die denken aha! die Generalprobe! und sagen: Schrei du und der Teufel! und rühren sich nicht.[5]) So wird

1) — igual en calidad
Con tu hija

2) Mi hija —
Te la dará por mujer.

3) Judio I°. ¿En que parte esta?
Josefo. Hermanos
Quise probaros con esto.

4) ¡Que lindamente os burlé!

5) Josefo. digo

Jerusalem erobert und Josefo gefangen genommen: Eine Variante dieser gegen sich selbst in Anwendung gebrachten Kriegslist des Juden-Generals Josefo zu Josephus Flavius' Juden-Geschichte, über die Josefo Flavio sich nicht wenig wundern dürfte. Mörderische Ueberrumplungsgefechte finden gleichwohl statt. Der tapfere Unías, der jüdische Hektor, kämpft den Verzweiflungskampf mit dem Römer Turno, die schöne Aber mit dem soldado romano Gesta, dessen Namen die Gesta Romanorum verewigen, und säbelt ihm den Kopf in den Judithsack. Und mitten in diesen sturmheissen, ein Weltvolk, wie das Jüdische, eine Gottesweltstadt, wie Jerusalem, zermalmenden Kämpfen, die, wie das Judenschicksal, unentrinnbare Eifersuchtsscene! Zwischen dem verwundeten Unías und der schönen Aber, die Unías deshalb beeifersüchtelt, weil sie doch beim Abschlachten des Mario ihn berühren und sogar seinen Kopf am Schopfe fassen, jedenfalls in Mario's Nähe sich befinden musste![1] Darüber muss selbst ein Engel von kritischer Geduld, wie unsere Geschichte des Drama's, sich gelb und grün ärgern, sich wenigstens in die Leibfarbe einer melancholischen Zigeunerin hineinärgern! Difficile est satyram non scribere — wie oft verbeisst die Aermste diesen Stossseufzer, den sie um so betrübter in sich hineinächzt, als sie zu ihm bei Analysen von Dramen veranlasst wird, wo das glänzendste scenische, freilich immer nur nationalscenische Talent mit ebenso heimischen Gebirgskröpfen prunkt, die das kritische Messer und den kritischen Arsenik herausfordern, und beiden heroischen Mitteln noch heroischer trotzbieten!

Des Unías Eifersuchtstiftelei unterbricht General Josefo mit dem Vorschlag, das Liebespaar an's Messer zu liefern, um des Römers über ihren Häuptern schwebendem Schlachtmesser das Prävenire zu spielen. Hatte doch Pontius Pilatus in eines

---

Que ha venido el enemigo.
Judio 3°. (Dentro)
Ya sé que te estas burlando.
1) Pues aunque digas, cruel,
Que no llegaste á tocalle,
Quando llegaste a matalle,
No estábas muy lejo del —

schuldlosen Lammes Opferblut seine Hände rein gewaschen.[1]) Um jedoch nur Einen Leib zu schlachten, will Josefo aus dem Liebespaar zuvor durch Eheschliessung Einen Leib machen.[2]) Lope's oft geschmacklose, aber immer krystallhelle Argutien dieser Art sieht man von dem Reagentientropfen der Valencianer Schule als trüben Niederschlag aus der Flüssigkeit ausscheiden und zu Boden sinken. Glücklicherweise kommt dem Vorhaben Kaiser Tito's weltbekannte Grossmuth zuvor durch das huldvolle an den jüdischen General gestellte Anerbieten, bei seinem Triumphe in kriegsgemeinschaftlicher Freundschaft sich zu betheiligen.[3]) Umarmt das neue Ehepaar und ersucht sie, ihm beim Aufsuchen seiner Irene behülflich zu seyn. Schliessen wir uns den Aufsuchern an, schon um den am Schlusse so misslichen episodischen Scenen, wie die z. B., wo ein Römer 20 gefangene Juden für einen Heller verkauft, aus dem Wege zu gehen, und folgen wir dem zweiten Juden, der uns, selbfünft, — mit Numa, welcher sich inzwischen angeschlossen, selbsechst, — wie ein Fremdenführer in den Tempel geleitet, um unter andern Merkwürdigkeiten die nebst sonstigen römischen Gefangenen daselbst versteckte melancholische Zigeunierin oder Aegyptierin, Prinzessin Irene, zu zeigen, an welche der Hohepriester von Jerusalem eben mit der unterwürfigsten, in Allerunterthänigkeit ersterbenden Ehrfurcht das Bittgesuch richtet, sich abschlachten zu lassen.[4]) Wir Sechs, Kaiser Tito, Josefo, das junge eben ge-

---

1) Despues que en la (sangre) de un cordero
Lavó las suyas (manos) Pilato,
Quiero pues por eso hacer
Con pecho constante y fuerte,
Que al poder vais de la muerte
Primero que a su poder (de los Romanos).

2) Primero casar os quiero
Por matar uno no mas,
Porque siempre el casamiento
De dos uno suele ser.
Casaos al momento.

3) Solo quiero llevarte como amigo
Para que me acompañes en el triunfo.

4) Perdonad, Irene hermosa

traute jüdische Ehepaar, Unías, Aber und Unsere Wenigkeit in Vertretung unserer Leser — wir fallen, Numa vorauf, dem Hohenpriester in den mit dem Opfermesser erhobenen Arm. Unseren von Numa's Schwert nachdrücklich unterstützten Vorstellungen giebt der Hohepriester als Klügerer nach, und thut noch ein Uebriges, sich bereit erklärend, sämmtliche im Tempel verborgene Kriegsgefangene frei zu geben. Das Wiedersehens-Entzücken, landläufig im spanischen Drama, läutet das Liebespaar, Numa und Irene mit allen Glocken aus. Irene's Augensterne — zieht Numa seinen Glockenstrang — waren für ihn der Nordstern — richtiger zwei Nordsterne, kurzum Wegweiser, die ihm auf dem Meere seines Liebesstrebens, behufs Entdeckung der beiden Indien seines Entzückens, wesentliche Dienste geleistet.[1]) Und nun das zweite Wiederfinden, Tito's und Prinzessin Irene's. Nur Eines finden wir, die Sechse insgesammt, nicht wieder: die melancholische Aegyptierin; statt ihrer vielmehr nicht blos eine vollständig durch Tempel-Incubation von ihrer Melancholie geheilte, sondern eine vor Seelenlust, Hochzeitsfreuden vergnügte und mit sobresaltos, wie eine indische Bajadere, im Tempel von Jerusalem ihrem Bräutigam in die Arme tanzende Zigeunerin, die gleich König Salomo's Braut in seinem Hohenliede „schwarz ist, aber lieblich.“ Kaiser Tito der Gütige schlägt eigenhändig zum Hochzeitstanze die Schellentrommel[2]), seinen väterlichen Segen dazu singend, in den unsere Analyse mit einem Freudensprung einstimmt, angeregt, wenn nicht von der dramatischen Fabel, die gleich den meisten dieser historischen Comedias, in ihre Selbstparodie umschlägt; so doch hochzeitlich angeregt, durch den Brautvater, den trefflich in seinem Legendencharakter als grossmüthiger Tito gehaltenen Kaiser

Si mi brazo determina
Daros muerte rigorosa.

1) Descubrí, Señora mia,
Esas estrellas, que fueron
En el mar de mi porfía
Norte que me descubrieron
Las Indias de mi alegría.

2) Desde ahora te la doy
Por la legitima esposa.

Tito, und auch festlich angeregt durch die würdige Schilderung der Judenschaft von Jerusalem, frei von jeder Antipathie und karrikirendem Unglimpf, — was dem spanischen Dichter zu besonderem Lobe gereicht, und wovon sich vielleicht selbst ein deutscher confessioneller Dichter, was diese Spanier fast alle sind, nicht so rein gehalten hätte; — freudig angeregt endlich durch den Reiz und die stylistische Kunst der Gesprächsführung — ein Gemeingut freilich sämmtlicher spanisch-dramatischen Schulen des 17. Jahrhunderts. Kein Drama irgend welchen Volksthums hat eine so brillante dialogische Schablone, wie das spanische, wie das Lope-Calderon-Drama. Diese glänzende Einförmigkeit in der Gesprächsfärbung und im rhythmischen Klingklang, erregt die stereotyp-monotone, aber immer festfeierliche Stimmung, die des jüdischen Hohenpriesters Juwelenbrustschild und der Klang güldener Glöcklein an seinem Gewand-Saume bei den Amtshandlungen und dem vorschriftsmässigen Hin- und Herschreiten vor und hinter dem Vorhang des Allerheiligsten in der andächtigen Gemeinde erregen mochten; sollten auch die zwölf Steine im spanischen Dialogen-Brustschildchen nicht immer ächt und die güldenen Glöcklein nicht immer vom feinsten gediegenen Golde seyn.

Doctor Francisco Tárrega.[1]

La Duquesa constante (Die standhafte Herzogin).

Duque Valentino — irgend ein beliebiger italienischer Kleinfürst — segelt mit drei Galeren nach Spanien ab, vom

1) Doctor Francisco Tárrega, gen. El Canónigo Tárrega, aus Valencia, war schon um 1590 als Schriftsteller und Dichter berühmt und der früheste Valencianische Dramatiker, der Lope de Vega's Schauspielgattung und Schule cultivirte. Sein Geburtsjahr ist nicht bekannt. 1590 schrieb er Komödien noch unter dem Namen Licenciado Francisco Tárrega. Als Mitglied der Academia de los Nocturnos führte er den Namen 'Miedo' (Furcht). Ueber sein Sterbejahr beobachten die mehrerwähnten Valencianischen Biographen, Rodriguez, Jimeno und Fuster, Grabesschweigen. Nicol. Anton sogar auch über die Lebenszeit, die zwi-

Könige dahin berufen, seinem Vetter Torcato ein versiegeltes Papier anvertrauend, das derselbe, nur auf des Duque Ermäch-

schen Tárrega's Wiege und Grab fällt, selbst den Namen unseres Canonigo in Stillschweigen begrabend, bei dem es freilich die Valencianischen Biographen auch nur bewenden lassen. Kurzum, von Tarrega's Lebensumständen kennt man keinen nähern Umstand, als dass er überhaupt gelebt hat, einen Umstand, von dem aber Spaniens biographische Hauptgrundquelle, Nicol. Ant., auch nichts weiss. Desto feurigere Lobredner fand unser Canónigo in den, so zu reden, literarhistorischen Poemen wie des Cervantes 'Viage', und Lope de Vega's 'Laurel'. Vicente Mariner, in seiner lateinischen zur Verherrlichung der Valencianischen Poeten gedichteten Elegia, preist ihn über den Valencianischen grünen Klee, als einen komischen Dichter, dessengleichen nicht mehr zu finden.*) Blieb doch Doctor und Canónigo Tárrega, trotz der Trompeten seiner Zeitgenossen, über dritthalb Jahrhunderte selber unfindbar und verschollen, nicht blos Seinesgleichen.

Tárrega's Comedias erschienen in der von Aurelio Mey 1609 und 1616 herausgegebenen Sammlung der Werke der vier Valencianischen Dichter in zwei Theilen**), mit folgenden Comedias:

El Cerco de Rodas (Belagerung von Rodus). La sangre leal de los Montañeses de Navarro (Das königliche Blut der Gebirgsbewohner von Navarra). El esposo fingido (Der vorgebliche Gatte). El prado de Valencio (Der Lustwald oder Augarten von Valencia). La perseguida Amaltea (Die verfolgte Amaltea). Las suertes trocados y torneo venturoso (Die vertauschten Loose und das glückliche Turnier). El Cerco de Pavia, y prision del Rey Francisco (Die Belagerung von Pavia und die Gefangenschaft des Königs Franz I. von Frankreich). La Duquesa constante (Die standhafte Herzogin), unsere Auserwählte. La Enemiga favorable***) (Die gastfreundliche Feindin).

*) Comica sub tanto nituit sic fabula vate
Ut similem nullum jam reperire queat.

) I. Doce Comedias famosas de cuatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia, worin 6 Com. von Tárrega. II. Noche de la Poesia Española, illustrado del sol de doce Com. (que forman segunda parte de laureados poetas Valencianos etc. por Aurel. Mey de Anno 1616, worin drei Com. von Tarrega. — *) In Eugenio de Ochoa's 'Tesoro del Teatro Español' 1840 abgedruckt und zuerst erschienen in der Sammlung Flor de las Comedias de España etc. recogid. por Franc. de Avila. Quinta parte. Madr. u. Alcala 1615. Inhaltsauszug dieser Comed. bei Schack a. a. O. S. 421 f.

tigung dazu, öffnen solle, und empfiehlt dem Vetter, eine Schrift mit zwei f, aus dem ff, die sorgsamste, treueste und liebevollste Obhut über seine mehr als zärtlich geliebte, seine angebetete vergötterte Gemahlin, Duquesa Flaminia. Welchem Wolfe der Herzog sein Herzenslamm anvertraut, giebt Wolf Torcato, unmittelbar nachdem Duque abgesegelt, selbst kund in seinem dem vertrauten Otavio abgelegten Geständnisse von seiner Leidenschaftsgluth für Duquesa Flaminia, deren Herz ein Keuschheitspanzer von Eis gegen ihn wappnet, den er mit Lieb oder Leid schmelzen müsse.[1] Ein entschiedener, löblicher Expositionsschritt in medias res. Otavio soll ein prachtvolles Maskenfest zu Ehren der Duquesa rüsten, das der in eine doppelte Maske verlarvte Wolf Torcato, behufs Schmelzung gedachten Keuschheitspanzers von Eis, zu benutzen willens ist. Den zweiten Expositionsschritt in medias res thut Torcato's Gattin Lucrecia mit der, Angesichts von Flaminia, bewirkten Enthüllung ihres für den Gatten in treuer Liebe glühenden Herzens[2]), dem er, der fühllose Gemahl, einen Eispanzer entgegensetze.[3]) Lucrecia's Herz wird von einer Doppelflamme verzehrt, von verschmähter Gattenliebe und von Eifersucht auf — Flaminia, die der Freundin Herz an ihr eisumpanzertes Herz drückt und dadurch die Eifersuchtsflamme dämpft.[4]) Den dritten Expositionsschritt thut das Fest selber, das mit den Kanonenstiefeln zweier

---

Ausserdem verschiedene Comedias sueltas. Das Auto sacram. del Colmenar (vom Bienenkorb) etc.

1) Amor — — —
— mi llama ardiente
— — — encienda
Aquel hielo endurecido
De Flaminia . . .

2) No conoceras mi fuego
Hasta que en mis fuegos ardas.

3) Su rigor y su desden
Me tienen, Flaminia, tal.

4) Y pues es Flaminia quien
Con celillos te fatiga,
Esa Flaminia, con sello,
Te perdona e te asegura.

maskirten spanischen Studenten, Don Juan und Don Julio, in medias res, nicht sowohl in die der Handlung, als der verschleierten Lucrecia und ihrer alten Dienerin Marta, hineinzuschreiten Miene macht. Mit Torcato's Versuch, als maskirter Juwelenhändler durch kostbare Schmucksächelchen sie, die Duquesa, zu „kaufen"; mit seinem und seiner Diamanten glänzendem Abblitzen bei Duquesa Flaminia; mit Lucrecia's, die ihren bei einer Umarmung Flaminia's in Ehren und Züchten[1] betroffenen Mann entlarvt, nachdem sie sich selbst entschleiert, — mit Lucrecia's demaskirter Eifersucht; mit ihrer doppelt und dreifachen Demaskirung; mit etwelchen, von Torcato ihr versetzten Fusstritten[2], — die letzten Expositionsschritte in medias res posteriores; — mit Torcato's den Otavio ertheiltem Auftrag, seine Gattin auf sein Landgut, einen am Meere belegenen Garten, zu bringen[3]), wo sie die schönste Gelegenheit habe, Eifersucht und 'Coces' in der frischen Landluft abzukühlen: mit diesen directen Schritten in die Handlung hinein schliesst der Expositionsact.

Von der Handlung selbst erfahren wir eingangs des zweiten Acts Torcato's gegen Otavio geäusserten, gegen Flaminia beabsichtigten und vom Erlkönig mit Kron' und Schweif überkommenen Vorsatz: „So brauch ich Gewalt". [4] Erfahren wir ferner durch einen aus Barcelona 1. Juli 1550 datirten Brief des herzoglichen Geheimsecretärs an Torcato von des Duque in Barcelona vorgefallener Verhaftung und Einsperrung in einen Saustall, aber nicht den Grund. Erfahren wir weiter die von Torcato vorgenommene Eröffnung des ihm von Duque bei der Ab-

1) Torc. — es lo que el Duque me ha dado (el abrazo).
— — — — — —
Flamin. Toma el abrazo —
— pienso que Valentino,
Que es mi esposo, me abrazó.

2) (Aquí le da de coces).

3) Aperciba una litera
Y con esta mujer parte
Al jardin de la ribera . . .

4) Gozando por fuerza
La que sin fuerzas me mata.

segelung übergebenen Briefes mit sieben Siegeln; erfahren gleichzeitig den Inhalt, der mit dem von Herodes dem Grausamen gegen seine Königin Mariana in ähnlicher Lage sub sigillo an seinen Vertrauten gerichteten Blutbefehle genau übereinstimmt, nur dass des Duque Blutbrief der Duquesa Flaminia gilt. „Das Beispiel von Herodes mit der Mariana“ — schreibt der, statt in ein Aragonisches Castel in das dasige Irrenhaus eingesperrt zu werden verdient habende Duque — „wird meine Eifersucht entschuldigen“. [1]) Flaminia's Eispanzer auf Deinen hirnverbrannten Schädel, missrathene Doublette des grausamen Herodes! „Ich schwöre“, ruft — und wir mit ihm! — ruft der wackere Otavio, das Antidot zum Torcato und Flaminia's heimlicher Schutzgeist — „Ich schwöre beim heiligen Himmel, dass dieser Auftrag das Unerhörteste und Abscheulichste ist, das (seit Herodes) die Welt gesehen!“ [2]) Das pastorale Einschlagsgewebe schliesst sich durch die Haupthandlung weniger parallel zu der Fäden Grundzettelung und diese mehr durchkreuzend, als bei Lope; vielleicht ist das eines der Unterscheidungskennzeichen der valencianischen von den castilischen oder Lope-Calderon'schen Dramen; wie das stärkere Betonen des bürgerlichen als des höfischen Wesens; und hiermit im Zusammenhange: eine auf Geisselung fürstlicher Verkehrtheiten entschiedener zielende Tendenz; kurz ein demokratischeres Element, als in den Dramen jener Schule sich kundgiebt. Wo nicht gar Lope, — was in den seinigen von diesem Fermente wirken mag, die asturische Ader mit in Anschlag gebracht, — dieses Senfkorn aus der valencianischen Schule in sein Drama verpflanzt und zum stattlichen Senfstrauche sich hat verzweigen lassen, woraus er Ruthen für die Rücken so mancher seiner Sancho el Bravo's schnitt; Ruthen freilich, wie die römischen Fasces, mit Lorbeeren für die ihren Streichen vorbestimmte Partie seiner gekrönten Bravo's, parallel umwickelt, theils als Huldigung, theils als Schonung der Partie,

---

1) El exemplo de Herodes con Mariane,
Su mujer, disculpará mis celos.

2) Juro por el cielo santo
Que es la mas nueva y odiosa (cosa).
Que ha visco el mundo.

hauptsächlich aber um dem spanischen Parallelformationstriebe nichts zu vergeben, welchem gemäss Lope's Königsdrama die Flagellation mittelst der lorbeerumwickelten Senfgerte, begleitet von majestätshuldigenden Kniebeugungen, vollzieht. Die Sprechweise stimmt mit diesem Charakter überein. Im Dialoge der Valencianer scheint sie uns weit weniger vom Style des Cancionero gefärbt; sie lautet bürgerlicher, mittelständisch, von lyrischen Blumen selten überwuchert und der reinen Lustspielsprache der französischen Komödie verwandter. Die in Tárrega's „standhafter Herzogin" die Haupthandlung begleitende idyllische Nebenhandlung führt Torcato's auf's Land verbannte Gattin Lucrecia mit so günstigem Erfolge, dass sie den Strick, womit der junge Landmann Ganimedes seinem Liebeskummer, ähnlich wie Papageno, ein Ende machen will, zum Ehebande knüpft [1]), ihm seine Papagena, Tirsia, zuführend.

Der brave Otavio, so Antidot er zum Torcato seyn mag, bringt diesem doch eine Schale Gift für die standhafte Herzogin, Flaminia, aber Lorenzo-Gift, das ähnliche Folgen hat, wie in Romeo und Julia, doch mit glücklicher Katastrophe. Torcato giebt der Herzogin erst den von ihrem Gemahl, dem Duque, erhaltenen Blutbefehl zu lesen. Das standhafte Weib erkennt darin gerade einen Beweis von Gattenliebe, und äussert nur Besorgniss wegen des Herzogs Haft. [2]) Der unverschämte Giftmischer trägt ihr die Ehe an, das Gift als Mitgift, und mit der Zusicherung, sein Weib, die Lucrecia, aus dem Wege zu räumen. [3]) Das Alles in Otavio's Gegenwart. Torcato — dass man den Schandkerl noch analysiren muss! — schenkt der Duquesa die Galgenfrist einer kurzen Bedenkzeit im Nebengemach — Da ist sie schon, die Nemesis, um ihn beim Schopf zu neh-

1) Los brazos de Tirsia son,
Que como esposo te aguardan.

2) Mira si me obliga en él
El duque a serle mas fiel,
Cuanto mas amor le atino . . .
La nueva de su prision
Es lo que me da cuidado.

3) Con dar la muerte á mi esposa
Harémos un casamiento.

men! ihr erster Schritt dazu wenigstens, als letzter eines zweiten Couriers, der dem Erzverräther und Meuchelmörder des Duque Befreiung aus der Haft, ungetrübtes Wohlseyn und baldiges Eintreffen meldet. Torcato ist nun fest entschlossen, die Herzogin zu ermorden, und den einzigen Zeugen, seinen Vertrauten, Otavio, gleich hinterher mit dem Rest des von Torcato selbst der Duquesa beigebrachten Giftes, welchen Rest ein Capitan Orfeo dem Otavio beizubringen übernimmt. Den Courier sticht Torcato eigenhändig nieder. Die standhafte Herzogin trinkt ihre Hälfte mit dem Heroismus, der sich von dem Komödientitel erwarten lässt [1]), und mit der dem Torcato gegebenen Versicherung, dass sie ihm verzeihe [2]), der ja nur den Befehl des geliebten Gatten vollzieht. Die schwache Motivirung dieses dem grausamen Herodes in's Handwerk pfuschenden Befehls, der ganzen Reise des Duque nach Spanien, seiner Verhaftung und Befreiung — die Hauptstützen der Komödie folglich — ist das Gift, das unser Canonicus Tárrega dieser, der Komödie, beibringt, das aber die Komödie nicht so standhaft wie ihre Titelheldin nimmt, aus Schuld jener morschen unter ihr zusammenbrechenden Motivirungsstützen.

Der Schluss der zweiten Jornada versetzt uns an eine Meeresküste (Marina), wo, vom Seesturm dahin verschlagen, unser Duque, Valentino, nackt und triefend dem „Einen und Dreien“ für seine Rettung inbrünstig dankt [3]), und bei den Fischern, Ganimede und Lauso, gastfreundliche Aufnahme, Abtrocknung und eine gute warme Fischsuppe findet, die ihm aber die in der dritten Jornada von Ganimede, der ihn für einen Engländer hält, empfangene Kunde über die Sachlage in der Heimath so versalzt, dass er die Schüssel im Stiche lassen muss, um die Fischbrühe nicht noch mehr mit seinen Thränen zu versalzen und die Fischerhütte nicht mit dem Feuer seiner

1) Ya parece que aliviada
Me siento.

2) Y Dios te perdone, amigo,
Que Yo por mi te perdono.

3) (Sale El Duque desnudo y mojado)
Duq. Gracias te doy, Uno y Trino.

rasenden Orlando-Wuth in Brand zu stecken. [1]) Der rasende Roland als Herodes ohne allen Grund, oder doch einen andern Grund als seine Verrücktheit von Hause aus: sich von Frau und Komödie böslich zu entfernen, um dem Torcato freie Hand und der Komödie freies Spiel zu lassen! Sich nach Spanien, man weiss nicht von wem und wozu, mit der Flotte berufen, sich in Aragonien einsperren, aus der Haft befreien, vom Sturm verschlagen zu lassen, eine gute warme Fischsuppe sich mit seiner sich selbst eingebrockten Suppe zu versalzen, um dann die von einem Pagen dem Capitan Orfeo, der inzwischen den Otavio vergiftet und begraben, entworfene Schilderung von der Duquesa Flaminia kläglichem Tode zu belauschen; um den Torcato durch den Fischer Lauso von seiner Ankunft, durch einen Pagen, dass er in seinem Palast bereits in der Tracht eines armen Seemanns abgestiegen, in Kenntniss zu setzen, — kurz, um die muthwillig von ihm eingerührte Katastrophe mit dem tragikomischen Rührlöffel auszuessen! Den Torcato überstürzt wie Hochfluth sein mörderisches Gewissen, das ihm die Angst, die Todten könnten auferstehen, in die Ohren saus't. [2]) Duque tritt nun als solcher, in der ganzen zermalmenden Majestät seines fürstlichen Rächeramtes dem Mörder gegenüber. Giebt man diesen spanischen Dramatikern ihre absurd-undramatischen, oft unmenschlichen, culturwidrigen und unpoetischen Prämissen zu, so muss man fast durchgängig, auch bei den Bühnendichtern zweiten Ranges, die Kunstfertigkeit bewundern, mit welcher sie die Scharten ihrer Voraussetzungen und falschen Begründungen auswetzen. Darin liegt ihre bewältigende Kraft, ihre Theaterbravour. Jeder von ihnen ist ein Antäus, der, im Ringkampfe mit dem dramatischen Kunstgesetze, als Kunstgenie, vom Niederwurf auf die Bretter der Theaterwalt sich als neugestärkter Riese erhebt, aber auch, wie jener vom Hercules, vom

1) ¡Oh choza del conde Orlando!
Quisiera su furor ciego
Para abrasarte en el fuego
En que me voy abrasando.

2) — si vivieran los difuntos
¿Quien pudiera librarme de la muerte?

Kunstgesetze, vom dramatischen Genie, hoch in Lüften, in der Katastrophe nämlich, erstickt wird. — So entreisst denn auch die in Rede stehende Scene mit dem Gesichtsschlag, den sie ihren Prämissen in's Auge giebt, glänzende Funken eines Situations-Feuerwerks. Torcato, der sich von seinem misshandelten Weibe, Lucrecia, verrathen glaubt, beruft sich auf des Duque Blutbefehl[1]), der also nur die Strafe seines verrückten Herodesgelüstes an sich selber vollzieht, was doch eigentlich die rechte Höhe der dramatischen Katastrophe ist. Allein weil eben das Gelüste von vornherein verrückt, aus der Luft gegriffen ist, erfährt die Katastrophenscene des Antäus Geschick: sie wird in der Luft erstickt. „Im Zweifel schwebe ich“ [2]), ganz wie Antäus dem Hercules' breite Brust hoch in der Luft den Lebensodem ausgepresst, guter Duque! Dein spanisches 'suspenso estoy', das du aparte mit ausgehendem Athem ächzest, drückt das noch bezeichnender aus. Andererseits Torcato's Verbrecherangst an der Wippfolter seines schaudernden Thatbewusstseyns, auf des Duque Frage, wo ist Dein Genosse Otavio? Wo ist Dein Bruder Abel? [3]) Und doch ist dies keine Gewissensangst der poetischen Nemesis, der tragisch-gesetzlichen, poetisch-sittlichen Vergeltung, kein Shakspeare'scher Abel-Blutschrei aus des Mörders Busen. Torcato's innere Folter ist die Angst, Otavio könnte noch aufleben und wider ihn zeugen — blosse materielle Gewissenschauer des gemeinen, feigen Verbrechers. Darin liegt die abgrundtiefe Kluft, die Shakspeare's seelenerschütternden, geisterhaft durchgrausenden, wie mit Gottesstimme und Gottesruf nach Abel, aus des Sünders Busen herausächzenden Gewissensschrei von dem 'turbado estoy' aller Torcato's der spanischen Katastrophen trennt; hierin die Kluft mit einem Wort, die sich zwischen Shakspeare's tragische Katharsis und die tragikomische, grobfleischliche der Spanier, und die frechatheistisch-cynische, gottverlassene, gottverödete von den tendenziösen „Aphorismen über das Drama“ docirte Katharsis unverknüpfbar hinspannt — eine Katharsis-Lehre, eine

---

1) Matála por tu mai dado,
Con el órden que me diste.

2) Suspenso estoy.

3) Torc. (Ap.) Turbado estoy.

Theorie der tragischen Reinigung der Affecte, die, wie sich weiter noch zeigen wird, auf deren schlimmste Verunreinigung und Besudelung, auf die Cloakificirung, auf die Vergiftung der dramatischen Kunst, hinausläuft. Die Philosophie des Nihilismus, sie hat keinen furchtbareren Racheengel als die Kunst, voraus die poetische Kunst. Diese vor Allem deckt den philosophischen Nihilismus in seiner scheusslichsten Gestalt auf: als den Eunuchen-Lucifer, der, im unbewussten Bewusstseyn seiner ewigen Verdammniss zur Impotenz und unschöpferischen Entmanntheit, in seines Nichts durchbohrendem Gefühle sich mit dem teuflischen Kitzel schadlos hält: Gott und die Welt zu castriren.

Otavio, dessen Auferstehung noch hingehalten wird, soll vor Duque erscheinen. Torcato wird als Gefangener vorgeführt, und Duque sophistisirt sich, auf gut spanisch-katastrophisch in das Ehrenmotiv hinein, das ihm gebiete, den Torcato zu schonen, damit seine Gemahlin, die standhafte Duquesa, infolge seines Blutbefehls, nicht aber von Torcato's Liebesbrunst befleckt, ermordet worden.[1]) Verhärtung und Verstockung in seiner Schuld, pour sauver l'apparence, um seine Scheinehre endgültig zu Ehren zu bringen, ist des Duque dramatische Seelenläuterung, ist die tragisch-komische Reinigung seiner nicht tragisch-, sondern rein lächerlichen Versündigung an der dramatischen Causalitätsvernunft und am gesunden Menschenverstand. Nescio an Anticyram non illis destinet omnem! Ein nicht min-

1) He de procurar valerte (den Torcato)
No por excusar tu muerte,
Sino á cuenta de mi honor,
Estimando por favor
Lo que es rigor de mi suerte;
Que bien lo será, si entiendo,
Que libre de toda culpa
Pagó mi esposa, muriendo,
La pena que te disculpa . . .

argumentirt Duque orthodox nach dem Unfehlbarkeitsdogma der spanischen Ehre, als dessen die Seelen bindenden, die dramatische Vernunft gefangennehmenden Concilsbeschluss jede dieser Komödien betrachtet werden kann.

der von der dramatischen Poetik und Kunsttechnik verpönter, von der spanischen aber sanctionirter Kunstgriff ist das urplötzlich in die Schlusskatastrophe hineingeschneite Incidenz: dass der Herzog noch seinen alten, gliederlahmen Oheim, Marcelo, in einer Sänfte herbeitragen lässt, dem er sein Geschick erzählt und, dem beregten Monolog in's Angesicht, den Auftrag ertheilt, den Torcato auf dem öffentlichen Marktplatz enthaupten zu lassen. Er, Duque, gehe währenddessen auf die Jagd, um den Selbstmord zu pürschen.[1]) Da ereignet sich ein spanisches Katastrophenwunder. In dem Augenblick, wo der herzogliche Jäger seiner selbst zu dem Behuf auf dem Anstand an Otavio's Grabmahl lehnt, streckt dieser, vom Scheintode erwacht, den Arm aus dem Grabmal hervor, um dem Duque in seinen dolchbewaffneten Arm zu fallen, und des Duque, Duquesa, und seine eigene, und hiermit auch die unangetastete Ehre des verrückten Blutbefehls zu retten.[2]) Der Hauptentlastungszeuge, Otavio, steht nun vor ihm in fleischerner Gestalt, als Retter sämmtlicher obgedachter Ehren, dank seiner Auferstehung des Fleisches und seiner zum blossen Scheintodtranke verdünnten Hälfte des Gifttrankes, während zu gleicher Zeit die standhafte Duquesa Flaminia auch ihre Hälfte ausgeschlafen, um in der definitiv letzten Scene an der Hand ihres Herodes, im Geleit ihres im Scheintode ehehälftlichen Grabesgenossen, Otavio und des ganzen idyllischen Fischerpersonales der Tragi-Comedia von der Duquesa constante — um das komische Ende, das, auch bezüglich des Fischerpersonals, desinit in piscem, anzufügen.

---

1) Duque. Me quiero salir á caza . . .
Marcelo. ¿Solo quereis ir?
Duque. Bien hago
Pues á la muerte camino.

2) Noch im entscheidenden Moment, im Monolog, den vor dem beschlossenen Selbstmord der an's Grabmal gelehnte Duque hält, wandelt ihn nicht der leiseste Scrupel, nicht ein Hauch vom Bewusstseyn seines verdammlichen Herodes-Befehles an. Der Selbstpürscher jagt sich vielmehr zum Vorstehhund seiner selbst, der die „Undankbare", sein Weib, als gehetztes Wild, aus dem Busche schnoppert:

Valentino, cuyo honor
Padecío tal atrevimiento
De una ingrata y de un traidor . . .

Doctor Juan Perez de Montalvan.[1])

No hai vida como la honra[2])
Kein Leben wie die Ehre).

Duellehre natürlich! und nebenbei die in der Gattin gekränkte und wieder nur durch Zweikampf und Tödtung des Be-

1) Uns schon als erster Biograph von Lope de Vega rühmlich bekannt. Geboren zu Madrid 1602, Sohn des Alonso Perez de Montalvan, Privatbibliothekar des Königs. Studirte zu Alcalá, graduirte als Doctor der Theologie, wurde im Alter von 23 Jahren Priester, und bekleidete das Amt eines apostolischen Notars der Inquisition. In so vieler Rücksicht eine Miniatur seines grossen Vorbildes und Lehrers, Lope de Vega, kam ihm Montalvan auch darin nach, dass er schon mit 13 Jahren in Prosa und Versen zu schriftstellern begann. Solche Frühproducte sind: Las novelas ejemplares (Madrid 1624), 'Vida y purgatorio de san Patricio' (Leben und Fegefeier des h. Patricius) (Madrid 1627). Die Fama postuma erschien 1636. Er schrieb an 60 Comedias und Autos, wovon der I. und II. Band erst nach seinem Tode (1639) erschienen, verschiedene andere nicht im Druck erschienene Werke ungerechnet. Montalvan starb an einer Hirnkrankheit infolge übermässiger Geistesarbeiten 1638, 36 Jahr alt.

1619 fing Montalvan an, für die Bühne zu schreiben, 1624 erschien sein Poem 'El Orfeo en lengua castellana', der berühmten portugiesischen Dichterin Doña Bernarda Ferreira dela Cerda gewidmet. Nicol. Antonio behauptet ohne allen Grund, Lope de Vega habe dieses Poem dem Montalvan zum Geschenk gemacht. Die erwähnten Nov. ejempl. gab Montalv. 1624 unter dem Titel heraus: 'Sucesos y prodigios de amor' (Erfolge und Wunderwürdigkeiten der Liebe), die acht Auflagen erfuhren. Zu seinen berühmtesten Schriften gehört 'Para todos' (1632) (für Alle), ein Mischmasch von Abhandlungen über wissenschaftliche, moralische, göttliche und menschliche Gegenstände, worin vier Comedias und zwei Autos sacram. eingeschaltet*), nach den 7 Tagen der Woche vertheilt, ein Heptaemeron. Die Schrift erlangte sechs Auflagen in zwei Jah-

2) „Er schrieb dasselbe, nachdem eines seiner Stücke ausgepfiffen worden war, zu seiner Ehrenrettung, und hatte einen so glücklichen Erfolg damit, dass es viele Tage hintereinander auf beiden Theatern mit gleichem Beifall aufgeführt wurde.“ v. Schack a. a. O. 551.

*) Para todos. Exemplos morales, humanos y divinos, en que se tratan diversas ciencias, materias y facultades repartidas en los siete dias de la semana. Madrid 1632. Einige Notizen daraus bei H. v. Schack a. a. O. 542.

leidigers hergestellte Gattenehre und befriedigter Männerstolz. Wegen Duells sitzt der blutarme, aber durch Ahnen- und Duellblut reiche Don Carlos Osorio[1]) im Gefängniss und in Ketten. Das Duell ist aber nur ein vorläufiges, das Carlos als Begünstigter von Doña Leonor, die er, nach spanisch ständiger Komödienweise, bei einer verunglückten Spazierfahrt aus dem

ren, im Ganzen zwölf, und rief die heftigste literarische Fehde hervor, mit einem Kreuzfeuer von Satiren und Apologieen. Den Kampf eröffneten Francisco de Quevedo mit seiner buntscheckigen, leidenschaftlichen Diatribe: Perinola, die ihrerseits wieder eine endlose Reihe virulenter Gegenbeschuldigungen zurfolge hatte. Die literarischen Skandale, die Goethe, Schiller, Heine oder etwa die Coterie Swift-Pope ihrer Zeit erregten, kommen dagegen kaum in Betracht. Den zweiten Theil von Montalvan's 'Para todos' erstickte sein Tod in der Wiege. Die im Para todos enthaltenen Theaterstücke sind: El segundo Séneca de España, (Philipp II.) y Principe don Carlos.*) 'No hay vida como la honra' (wovon wir eine Skizze geben). 'De un Castigo dos Venganzas' (Zwei Rachethaten für eine Bestrafung). Das Auto sacram. el Polifemo**) mit der Jahreszahl 1628. La mas constante (Das standhafte Weib).

Von seinen in zwei Theilen (Valencia 1652) erschienenen Dramen begnügen wir uns zu erwähnen: Tomo primero Alcalá 1638. Los templarios (Die Templer). Amor, privanza y castigo, y fortunas de Seyano (Liebe, Gunst und Strafe, und Glückswechsel des Sejanus). Tragedia. El Señor don Juan de Austria. Los amantes de Teruel.***) Tomo segundo. Madrid 1638. (Fajardo). Don Florizel de Niquea. Segunda parte del Seneca de España. Despreciar lo que se quiere (oder Despreciarse por quererse Sich verschmähen, um sich zu lieben. Motiv von Moreto's Desden con el Desden). Die weiteren Dutzende von Montalvan's Comedias sueltas — von solchen, die in den verschiedenen Sammlungen zu finden, von den handschriftlichen in den spanischen Bibliotheken, nämlich in der berühmten des Duque de Osuna — dieser verwunschenen, im Zauberschlaf des Handschriftenthums begrabenen, ihrer Erlösung entgegenharrenden Prinzessin — bleiben für uns ägyptische, in Mumiensärgen aufbewahrte Papyrusrollen.

1) Nací hidalgo como el Rey
Mas tan pobre, que mi corro.

*) Das motivverwandte Drama von Diego Ximenes de Enciso behalten wir uns zur Besprechung vor. — **) Allegorisch mystischer Polifemo, der den Teufel vorstellt, Ulysse Jesus Christus, Galatea die menschliche Seele u. s. w. — ***) Inhaltsauszug bei v. Schack a. a. O.

Wasser gerettet, gegen einen in die Komödie nicht weiter eingreifenden und von ihr wie von Doña Leonor unbeachtet gebliebenen Nebenbuhler bestanden hatte. Das eigentliche Duell der Verwickelung und Entwickelung ficht Carlos aus, als Ehrenretter seiner mit ihm heimlich vermählten, von ihm aus dem Wasser gezogenen Gemahlin, Doña Leonor, mit dem Conde Astolfo, des Virey (Vicekönigs) nahen Anverwandten, den er im Zweikampf tödtet, als Geächteter fern von seiner Gattin umherschweift, und schliesslich, behufs Erwerbung des auf seinen Kopf gesetzten Preises, sich selbst der Blutrache und dem Gerichte des Virey stellt, um mit dem eigenen Blutgeld seine durch den Tod ihres Vaters in bittere Noth und Armuth gestürzte Gattin Leonor aus ihrer Bedrängniss zu reissen. Gerührt von solcher ehetreuen Ritterlichkeit und mannhaften Ehrenrache, verzeiht der Virey nicht nur dem Mörder seines Neffen — der grossmüthige Verzeiher schenkt auch noch dem tapferherzigen Ehe- und Ehrenritter den doppelten Betrag des Kopfpreises in die Ehe. [1]) Nach gewohnter Art schlingt sich durch die Haupthandlung, oder läuft vielmehr als Sahlband und Saumverzierung eine Parallelliebesbrautschaft um das Komödiengewebe her, in dem Liebespaare Don Fernando Centellas und Doña Estela, Doña Leonor's Cousine, die den mit seiner Base Leonor versprochenen Don Fernando Centellas aus Zaragoza in ihr Netz einfängt. Fernando's Bekanntschaft macht Don Carlos im Gefängniss, wohin der mit Leonor, dem Don Carlos unwissentlich, verlobte Vetter aus Zaragoza mit seinem Diener Teodor gebracht worden, auch er, selbstverständlich, wegen eines gleich nach seinem Eintreffen in Valencia mit einem Unbekannten auf der Strasse ausgefochtenen Duellhandels, welchen Unbekannten Don Fernando mit Koth bespritzte, welchen Koth besagter Unbekannte nur mit dem Blut des Bespritzers abzuwaschen sich

---

1) Virey. No he visto resolucion
Tan honrada y tan briosa . . .
Que como Carlos lo dice,
No hay vida como la honra
Digo que á Carlos perdono . . .
Lo prometido le doblo.

in seinem Gewissen verpflichtet glaubte [1]), welchen Spritzfleck der Unbekannte aber durch sein eigenes Blut nur vergrösserte, wofür Fernando à son debotté in's Gefängniss wanderte, in welchem Gefängniss er den parallelen Leidensgenossen, Don Carlos, mit dessen parallelem Diener, Tristan, vorfand, welcher Don Carlos, beim Kartenspiel, dem unbekannten Leidensgenossen wegen Duells mit einem Unbekannten, sein, gelegentlich von Casandra's, (Maskirname für Leonor) Rettung durch ihn vom Ertrinken in ihrer von scheuen Pferden in den Fluss geworfenen Kutsche, bestandenes Duellabenteuer in einer 2½ Folio-Columnen langen Schilderung erzählt, auf die Gefahr, mit dem dritten Unbekannten, dem ihm unbekannterweise mit Leonor von ihrem Vater zugesagten Don Fernando aus Zaragoza ein Rivalenduell zu bekommen, das nur, dank Estela's den Saragosser haschendem Schmetterlingsnetzbeutel, vermieden wird. Erfährt nun noch der Leser den Charakter des vom Conde Astolfo, Neffen des Virey, der Leonor dadurch zugefügten Schimpfes, dass er sich nächtlicherweise, infolge einer Verwechslung im Finstern mit Don Carlos, in Leonor's Schlafgemach eingeschlichen, wo Don Carlos den Vermummten, von seiner heimlichen Gattin Leonor für Carlos gehaltenen, und nahezu mit allen Accidenzen und Dependenzen als ihren geheimen Gatten behandelten Conde Astolfo betrifft, entlarvt und im Zweikampf tödtet — hat der Leser auch diesen in der spanischen Komödie heimischen Umstand erfahren: so versehen wir uns zu seiner Nachsicht des freundlichsten Erlasses einer Analyse, um so gewisser, als der Losspruch auch ihm, dem geneigten Leser, eine ausnahmsweise Ruhepause vom rastlosen Wälzen des Sisyphus-Steines der Analysen vergönnt. Kein Leben wie ein bischen Ausruhe vom Steinwälzen über den Berg Montalvan!

---

1) Sobre salpicar á un hombre.

Mira de Mescua.[1]

Galan, valiente y discreto.

Um den Titel dreht sich die Komödie so lange, bis derselbe in dem spanischen Caballero, Don Fadrique, zu Fleisch und

---

1) Die biographischen Notizen über den Doctor Don Antonio Mira de Mescua oder Amescua sind äusserst sparsam.*) Das Licht der Welt erblickte er um 1570 zu Guadix (Cadix), wo die mythische Geographie der Griechen die Sonne als geschmolzene Erzkugel im Ocean untertauchen lässt mit zischendem Geräusch. In Neapel gehörte er zu dem Hofdichterkreise**), welcher sich um den berühmten Conde de Lémas (Don Pedro Fernandez de Castro) bewegte — zumeist durch seine dem Cervantes gewidmete Gönnerschaft berühmt — zur Zeit, da Conde de Lémas als spanischer Viecekönig zu Neapel residirte (1610). Nach Spanien zurückgekehrt, wurde unser Doctor Mira de Mescua zum Caplan des katholischen Königspaars, und späterhin von König Philipp IV. zu seinem Ehren-Caplan (capellan de honor) in Madrid ernannt, wo er 1635, dem Todesjahr von Lope de Vega, starb.***) Mehr als diese Leichenstein-Biographie haben seine Lobpreiser, Cervantes†), Montalvan und Nicolás Antonio††) nicht verzeichnet. Auch Don Petro Suarez in seiner 'Historia de Guadix y de Baza'†††) hat keinen weitern Lebenszug zu Mescua's biographischem Porträt geliefert.*†) Ein desto vollständigeres geistiges Ebenbild hat er selbst in seinen Dichtungen hinterlassen, die ihn als einen der vorzüglichsten Lyriker Spaniens und unter den zeitgenössischen Schülern und Nacheiferern Lope des Vega's als einen durch Geschmack und Feinheit des Geistes ausgezeichneten Bühnendichter zu erkennen geben. Mescua's in Einem Bande erschienene Schauspiele sind folgende: La hija de Carlos V. (Die Tochter Carls V.). Vida y muerte de San Lazaro (Leben und Tod des h. Lazarus). El rico avariento (Der reiche

---

*) vgl. Dramat. Contemp. de Lope de Vega etc. par Don Ramon de Mesonero Romanos t. II. (Bibl. de Aut. Esp. L. 45). Apuntes biogr. p. VII f. — **) Darunter die beiden Argensolas, Anton. de Larcedo y Coronel, der Entremeses-Dichter Barionuevo u. A. m. — ***) Suarez lässt ihn 1640 in Cadix sterben. — †) Viage del Parn. und Prologo zus einen Comedias: „la gravedad del doctor Mira de Mescua honra singolar de nuestra nacion". Lope erwähnt seiner mit grossen Lobsprüchen im Festspiel des San Isidoro (Bd. X. S. 607 f.) „sus comedias ingeniosas vencen arte a Terencio". In der 'El Jardin de Lope' überschriebenen Epistola á Rioja; in Silva 2 des 'Laurel de Apolon'. — ††) B nov. 1. Antonio Nicol. stellt ihn dem Lope de Vega an die Seite. — †††) p. 323. — *†) Leirado spinnt die wenigen Data nur paraphrastisch aus Mira de Mescua).

Bein wird, welcher allein von seinen drei Mitwerbern um die Hand der Duquesa de Mantua, die Duques de Ferrara,

Geizhals). Lo que puede una sospecha (Was ein Argwohn vermag). El esclavo del demonio (Des Teufels Sklave). El Conde Alarcos (Graf Alarcos). El hombre de mayor fama (Der hochberühmte Mann). El negro del mejor amo (Der Negersklave des besten Herrn). Las Lises de Francia (Die Lilien Frankreichs). Los Carboneros de Francia (Die Köhler von Frankreich). Desgracias del rey don Alfonso el Casto (Missgeschicke des Königs Alfonso d. Keuschen). Obligar contra su Sangre (Verpflichten gegen sein eigenes Blut). Aus Mescua's zerstreuten Theaterstücken wählte Don Ramon de Mesonero Romanos für die Bibl. de Aut. Esp. fünf der besten aus: La Rueda de la Fortuna (Das Rad der Fortuna), Vorbild von Calderon's 'En esta vida todo es verdad y todo es mentira (In diesem Leben ist Alles Wahrheit und Alles Lüge), den wieder der grosse Corneille in seinem Heraclius copirte, welcher Heraclius indessen eine noch grössere Verwandtschaft mit Mescua's 'Glücksrad' darweist, so dass der grosse Corneille wohl auch einen grossen Griff in Mescua's Glückstopf der Fortuna gethan haben könnte. Mescua's zweite von Mesonero Romanos gewählte Comedia ist: Galan valiente y discreto, von Alarcon in seinem 'Examen de los Maridos' (Prüfung der Ehemänner oder Männerprobe) nachgeahmt. Unser Herausgeber erklärt diese Komödie des Mescua für eine der schönsten des alten spanischen Theaters (vom 16. und 17. Jahrh.).*) Unser Leser mag nun selbst prüfen, ob er diesem Urtheil beipflichten kann. Noch andere von Mescua's Stücken haben Nachahmungs-Liebhaber in den hervorragendsten spanischen Bühnendichtern, ausser den genannten, an Cáncer und Matas Fragoso, gefunden, in der von ihnen mit Moreto gemeinschaftlich verfassten hochberühmten Comedia: 'Caer para levantar' (Fallen um sich zu erheben), welche nur eine getreue Umarbeitung von Mescua's Stück: 'El esclavo del demonio (Der Sklave des Teufels) ist. Guillen de Castro, der als Komödien-Marder ab und zu Lope's Taubenschlag und Hühnerhof beschlich, verschmähte es nicht, auch zuweilen bei Mira de Mescua zu marodiren; ingleichen der grosse Tirso de Molina, Stollen von seinem Bergwerk aus in das unseres Doctors zu legen. Mescua's treffliche Comedia: 'La Fenix de Salamanca', die wir, gestattet es die Göttin Gelegenheit, zu Markte zu bringen gedenken, — auch Mescua's Fenix hat der grosse Kunstmeister der spanischen Schaubühne, Calderon, in verschiedenen seiner aus aromatischen Reisern und Hölzern erbauten und mit Auto-da-fé-Flammen zu Phönix-Wiegengräbern entzündeten Comedia-Nestern, — als da sind: 'La Dama duende (Dame Kobold), 'El Magico

*) La de Galan valiente y discreto es, á mi juicio, una de las mas bellas comedias del antiguo teatro. p. X.

Parma und Urbino, in den Augen der ehescheuen[1]) Duquesa, die den Komödientitel bildenden und Herz und Hand der Duquesa erobernden drei Eigenschaften in sich vereinigt.

Um die vier Freier auf den Komödientitel zu prüfen, ein

---

prodigioso' (Der Wunderthätige Zauberer), 'El Escondido y la Tapada' (Der Verborgene und die Verschleierte) — als seinen Sonnenvogel verbrennen und in neugeborner Pracht auffliegen lassen. Kurz, so manches über die spanischen Bretter rollende, mit den Brustbildern der grössten Dramatiker gestempelte Goldstück ward aus unseres Doctors und Ehrencaplans Barren geprägt — dem jus talionis freilich gemäss, als Entgelt für das geprägte Gold und Silber, das Mescua aus dem Schatzhause des Croesus der Komödienerfindung, des Lope de Vega, ausgeführt. Das ist nun einmal das altherkömmlich von der licentia poetica und dem Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas ertheilte Dichter-Privilegium.

Als episch-lyrischer Dichter zeichnete sich Mira de Mescua vorzugsweise durch sein Poem Acteon und Diana von 58 Octaven aus.**) Viele von Mescua's Theaterstücken finden sich zerstreut in verschiedenen Sammlungen von spanischen Dramen, und anderen Dramatikern zugeschrieben. Wie z. B. Mescua's Drama: 'La Judia de Toledo' (Die Jüdin von Toledo), auch 'La desgraciada Raquel*) (Die in Ungnade gefallene Rachel, Geliebte Alfonso's V.). 'El animal Profeta', 'Las desgracias del Rey Don Alonso el Casto', 'El Ejemplo mayor de la desdicha, y Capitan Belisario'.***)

Unter Mescua's Autos sacramentales und el nacimiento de Cristo (Weihnachtsspiele) sind hervorzuheben: 'La mayor soberbia humana de Nabucodonosor', 'Las pruebas de Cristo' etc. (in der Sammlung: Aut. sacramentales etc. Madrid 1675.) Comedias in der Madrider Sammlung u. A.: 'Lo que puede una sospecha' (Was ein Argwohn vermag). 'El negro del mejor amo' (Inhaltsangabe bei v. Schack II. S. 460). 'No hay burlas con las mugeres, ó casarsa y vengarse' (Mit den Frauen ist nicht gut spassen, oder heirathen und sich rächen). 'El esclavo del demonio'. (Das Argument bei Schack a. a. O.)

---

1) El no inclinarme a casar,
Y haberlo de hacer per fuerza.

*) Bei Böhl de Faber im dritten Theil seiner Floresta. — **) Das Manuscript hatte Ticknor in Händen. Abgedruckt in: Comedias nuevas de los mas celebres autores. Amsterd. 1726, dem Diamante zugeschrieben. — ***) Dem Lope de Vega sämmtlich beigelegt: Fünfter Theil der Comed. de Lope de Vega. Sevilla, der 'Capitan Belisario', auch abgedruckt im sechsten Theil der Comedias escogid. de los mejores ingenios de España. (Zargoza 1653 u. 54).

Examen rigorosum mit ihnen anzustellen[1]), braucht die Duquesa zwei Kunstgriffe: Sie veranstaltet erstens ein Blumenspiel, wobei jene Eigenschaften gleichsam im Transparent zum Vorschein kommen sollen[2]), und tauscht, zweitens, in der Absicht, ihre Mitbewerber, während sie selbst unerkannt bleibt, besser beobachten zu können, Person und Stand mit ihrer Vertrauten, Porcia[3]), dergleichen Selbstvertauschungen wir schon in verschiedenen Komödien von Königen und ihren Vertrauten vornehmen und durchführen sahen. Don Fadrique trägt den abzuschiessenden Vogel vorweg, durch seines Dieners Flores Verdienst, in der Tasche, welcher, als Narr (Loco) und als „Galan Gracioso" von der Duquesa in Dienst und Brod genommen wird, und so in die bequeme Lage kommt, unter dem Namen Roque, das geheime Spiel der Duquesa seinem Gebieter Don Fadrique zu verrathen[4]), und ihn wider alles Spielrecht — auch Komödienrecht — gegen seine Mitbewerber um Titel und Duquesa, die drei Duques, in Vortheil zu setzen. Das Blumenfestspiel leitet die Komödie als Blumenfee durch Scenen ein, die in dem Blumenballet 'Thea' mitspielen und mitspringen könnten. Der Duquesa verzückungsvolle blumenberauschte Verherrlichung ihres Gartens, worauf dann die vier Prätendenten in dem

---

1) Duquesa. Hacer imagino ya
Un examen rigoroso
De todos mis pretendientes.

2) Duquesa. El que inclinarme quisiere
Sea solo el que tuviere
Gala ingenio y Cortesia . . .
Tambien le quiero valiente.

3) Que eres, Porcia, la Duquesa,
Y que yo la Porcia soy.

4) Flores. Fingíme loco, y mandóme
Que en su casa y corte asista;
Y así de sus esperanzas
Tengo de ser una spia . . . .

Fadrique. Si me industrias, si me avisas
De lo que pasa in palacio,
La duquesa ha de ser mia.

Heisst das nicht mit gefälschten Würfeln spielen? und den Titel, seinen Anspruchstitel auf die Hand der Duquesa, von vornherein compromittiren?

von der Duquesa, von ihrem Blumenlyrismus, und von den wirklichen Kindern der Flora düftegeschwängerten Irrgarten umhertaumeln, ihre floralischen Parenthyrsen als Huldigungsweihrauch mit vollen Backen von sich blasend; Duque Urbino mit schneeigem Jasmin, Parma mit der Liebesgöttin grünem Guirlandenreise, der Myrthe, Ferrara mit dem blüthendurchwürzten Springbrunnen, als Eau de mille fleurs, opfernd, und Don Fadrique, der, als Triastitelfactotum, die drei, aus Blumenanbetern zu Sonnenanbetern, zu Heliotropen oder Helianthen sich berauschenden Duques und ihren Huldigungstaumel einschlürft und in den wohlriechenden Wasserstrahlen von sich sprüht.[1] Der Inbegriff aller Blumen, der Gartengott und Blumennamensheilige in Einer Narrenfigur, der Loco und Galan Flores, verspottet die sämmtlichen vier Freier, die ihm wie höfische Pflöcke und Klötze vorkommen[2]), vier mit Blumen umwundene trunci ficulni, von denen drei seine, des Narren Flores, Blumennarren sind. Wozu sie das nun eröffnete Blumenfestspiel vollends stempelt, wo der Spanier Don Fadrique, Vetter des Königs Alfonso, und anwartschaftlicher Komödientitelansprecher, sonst aber mittellos und arm wie eine Kirchenmaus, die erste der Drei Titelblumen zum Hochzeitsstrausse, das Blümchen „Frauenhold“, „Galan“, pflückt, dank dem Galan Gracioso, Flores, der ihm das Blumenspiel-Geheimniss durch die Blume zu riechen giebt, und dank den duftenden Anspielungshuldigungen, die, im Cancionero-Blumenstyl, Don Fadrique, der in der Blumenmaske Porcia verwandelten Duquesa Serafina delirirend-verzückt und seelenverhauchend-narcissisch vorblümelt.[3] Hiermit hat die erste der drei Jornaden die erste der Eigenschaften in Don Fadrique's Titelanspruch hinter sich.

Don Fadrique wird in der zweiten Jornada mehr und mehr zu einem im Liebesirrgarten umhertaumelnden Caballero, worin die zwei Ariadnes, Duquesa und Porcia, ihn an einem aus

---

1) Sombras seis de serafina
Cristales, murtas y rosas.

2) Flores. Majaderos cortesanos
Los cuatro me pareceis.

3) Quien mis delirios acuerde . . .
Porque solo está en razon
Quien por vos el seso pierde

Blumenfäden gesponnenen Faden hin und her gängeln, anstatt ihn aus dem Labyrinth zu leiten. Duquesa fühlt Liebesneigung für Don Fadrique in ihrem ehescheuen Busen keimen, will sie aber vorläufig noch unterdrücken.[1] Porcia, die verstellte Duquesa, befindet sich in dem irrlichtelirenden Fall: sie will ihre Liebe für den Spanier unterdrücken, weil er sie, als Schein-Duquesa, verschmäht, und zugleich ihn lieben, weil er doch in der Duquesa eine Schein-Porcia, nominell also, wenigstens liebt.[2] Eine provençalische Blumenspiel-Komödie von spitzfindiger Liebes-Casuistik, die freilich das Grundmuster des spanischen Drama's überhaupt bildet. Die Casuistik zeigt sich in dem Controversfall, der daraus entsteht, dass Porcia ein Papier fallen lässt, das Fadrique aufzuheben verschmäht, der aber gleich darauf den von der Duquesa, behufs Galanterieliebesprobe, fallen gelassenen Handschuh aufhebt, die Duquesa aber anzunehmen weigert. Don Fadrique zupft nun in einer Soloscene an den Fingerspitzen des Handschuhs, als wär's eine Sternblume, die ganze Controverse des Fragespiels kurz und klein: „liebt sie, liebt sie nicht?" Ob nämlich das Nichtannehmen des aufgehobenen Handschuhs vonseiten der Duquesa ein Zeichen ihrer Liebesgunst oder Ungunst sey. Die Wagschaalen der Argumente schwanken in paralleler Schwebe[3], wie die beiden Lappen des spanischen Gehirns überhaupt. Das Argument der zweiten Jornada aber, die Probe auf das 'Discreto', kündigt Flores dem Don Fadrique an[4], mit den betreffenden Anweisungen zum unfehlbaren Bestehen der Probe. Von den drei Mitfreiern, den Duques, nimmt Flores gewissenhaft die Geschenke an für die Gegengefälligkeit, jeden von ihm eine Antwort von der Duquesa auf sein Liebesbriefchen zu bringen, ohne sich ein Gewissen aus

1) Mas soy tan dueña de mi,
Que he de vencerme y no amar.

2) — — obligada estoy
Si ama a Porcia y Porcia son.

3) Ambos argumentos son,
Que están en balanza igual.

4) Esta noche hay otro examen:
Saber quiere serafina
Quien es mas cuerdo y discreto.

der pünktlichen Bestellung und Gegenleistung zu machen. Mit Leib und Seele seinem spanischen Landsmann und Gebieter ergeben, überlässt er diesem sogar die von den Duques erhaltenen Geschenke, damit Don Fadrique, als ebenbürtiger Mitbewerber am Braut- und Spielpreise, mit Equipage und Livreebedienten erscheinen kann. Vor dem zweiten Probespiel controverseln und tenzoniren die ineinander verlarvten Liebespreis-Damen eine Scene lang über das Thema ihrer gegenseitigen erkünstelten Scheinconflicte, wobei die Komödie und das Dramatisch-Komische, wie das Streitobject bei rabulistischen Processen, in die Rappuse geht. Vor Beginn der Discreto-Probe überreicht Flores die drei Liebesbillets der Schein-Duquesa, Porcia, wovon sie die zwei an die Schein-Porcia gerichteten billets doux zerreisst, mit der Aufforderung an die Schein-Duquesa, das dritte gleichfalls zu vernichten. Die Schein-Porcia fühlt aber ein weibliches Erbarmen mit den Papierchen oder Hühnchen, und fügt sogar den vier Liebesverschen noch zwei hinzu, und lässt die zum Sechsvers vermehrte Strophe von den 'Musicos' singen. Das hinzugefügte Verspaar fasst die Liebesklage des Huldigers in eine Anweisung auf Liebesewigkeit zusammen, welche auf die calendas graecas, auf den Mathaei am Letzten und die aschgraue Unendlichkeit hinausläuft:

Weinen, seufzen, lieben, sterben,
Kann nur Leben, Gunst erwerben.[1])

Nun legt Porcia, als Schein-Duquesa, zwei Spielfragen vor. Die erste lautet:

Welche Eigenschaft eine Frau zumeist ziere?
Urbino: edle Geburt.
Ferrara: Schönheit.
Fadrique: Sittsamkeit.
Zweite Frage:
Um welcher Eigenschaft willen würde eine vernünftige Frau

1) Amo sin ser entendido,
Gimo sin ser escuchado
Lloro sin ser consolado,
Muero sin ser conocido,
Ame, gima, llore y muera
Quien vida y favor espera.

einen Mann zumeist lieben und wählen: den Galantesten, Tapfersten oder Klügsten?

Urbino erklärt sich für den Tapfersten.

Ferrara für den Galantesten.

Fadrique für den Verständigsten.

Hiermit hat Don Fadrique auch den Vogel der zweiten Jornada abgeschossen. Denn der Verständige vereinigt die beiden andern Eigenschaften: Er wird zur rechten Zeit galant und zu rechter Zeit tapfer zu seyn verstehen. [1])

Das nachträglich noch von Flores gefädelte Blumen- und Schärpen-Laufspiel, derart von ihm gedreht und abgewickelt, dass Porcia des Fadrique Schärpe erhält, die sie, die Schein-Duquesa, der Schein-Porcia aus Eifersucht überlässt. und die dann von Fadrique in zwei parallele Hälften zerrissen wird, worin sich Schein-Porcia mit Fadrique theilt — dieses von verblümten Tifteleien und verschleiertem Liebesgirren durchwobene Anhängsel-Zopfband der zweiten Jornada, wollen wir ruhig pendeln lassen, und Don Fadrique's letzte Probebestehung, betreffs der dritten wahlwürdigen Manneseigenschaft, des 'Valiente', uns ansehen — die dritte Probe, der Jornada tercera nach, die zweite im Komödientitel.

Diese dritte Prüfungs-Jornada stellt unsere Geduld mit neuen Tifteleien durch die Doppelsinn-Blume auf die Probe, veranlasst durch ein scheinbares von der Schein-Porcia, der Duquesa dem Duque Urbino angedeutetes Huldzeichen, das Don Fadrique's nicht schein- sondern sichtbare Eifersucht über des Urbino Bewerbung aus heiler Haut, nicht um die Schein-Duquesa, und wirkliche Porcia, wie in den beiden abgethanen Jornadas, sondern um die Schein-Porcia und wirkliche Duquesa Serafina erregt,

---

1) Sabrá á tiempo ser galan
Sabrá á tiempo, ser valiente.

Das spanische 'discrecion' und 'discreto' schliesst aber die drei Eigenschaften in sich, wie Fadrique ausführt:

La discrecion es union
De todas virtudes: que es
Cuerdo, prudente y cortes
El que tiene discrecion.

welcher gegenüber Don Fadrique's Eifersucht nur die Wechselwahl zwischen Tod oder Geduld übrig bleibt.[1] Während der Wechselwahl erzählt er der Angebeteten den Hergang bei einem Turnier, worin er, in Abwesenheit der Schein-Porcia, bedeutende Valiente-Proben abgelegt. Dergleichen in den Eingeweiden der spanischen Komödie hausende Schilderungs-Parasiten kehren immer wieder, wie die abgetriebenen Glieder des Bandwurms aus dessen sitzengebliebenem Kopfe sich ergänzen, vielleicht in des Orestes poetischer Erzählung vom Kampfspiel zu Delphi, in Sophokles' 'Elektra', schon sitzen geblieben. Inmitten der stückweisen Abgänge seines Turnier-Schilderungs-Bandwurms kommt Don Fadrique zwischendurch auf seine Wechselwahl zwischen Tod und Hoffnung zurück. Um ein Unglück zu verhüten, erklärt ihm Schein-Porcia, dass die ihr vom Duque Urbino zutheil gewordene Huldigung der Schein-Duquesa (Porcia) gegolten, und dass er, Don Fadrique, nur ihr zur Bestellung bereitwilliges Sí, „Ja", vernommen, welches Sí Fadrique's Eifersucht als eine Genehmigung von Duque Urbino's Liebeshuldigung für ihre, der Schein-Porcia, Person ausgelegt.[2] Nun entwickelt sich erst die eigentliche Valiente-Probe, und mit ihr das letzte Stadium unserer Geduld-Probe. Duquesa, nämlich Schein-Porcia, wirft ein Taschentuch hin, und wie Schreier's Pudel fallen die vier Freier darüber her, um es zu apportiren. Don Fadrique kämpft es mit dem Degen den Mitwerbern ab und apportirt das Tuch an der Degenspitze als Valiente-Ritter der nun aus der Schein-Porcia zur Serafina entpuppten wirklichen Duquesa, die entzückt ausruft:

Lichtstrahl ist der Don Fadrique,
Den Gebieter nennt mein Auge.[3]

Und den nicht ihre Augen blos, sondern auch ihr Herz und Hand Gebieter nennen, als den Galan, Discreto y Valiente aus-

---

1) Por eso pido al amor
Que me dé muerte ó paciencia.

2) Sí, le dije, y este Sí
Escuchaste.

3) Es un rayo Don Fadrique
Dueño mis ojos le llaman.

schliesslich und schlechthin.[1] „Capricho“ immerhin! Wenn nur dein Versteck- und Verlarvungs-Capricho, durchlauchtigste Schein-Porcia! eine wirkliche — keine blosse Schein-Comedia wäre!

La Fenix de Salamanca.

Doña Mencia, der Phönix von Salamanca, eine reizende junge Wittwe, und schon als solche ein aus dem verbrannten Ehebett-Neste als verjüngter Heiraths-Phönix auffliegender Phönix — hat ihre Vaterstadt verlassen und zieht, als junger Johanniter verkleidet, aus, um, unter dem Namen Don Carlos, ihren ungetreuen Liebesritter, Don Garceran, in Madrid aufzusuchen. Vergebens stellt ihr die Begleiterin Leonor, die sich Jaramillo in ihrer Vermummung nennt, die Gefahren vor, denen sie sich aussetzen. Es könnte ihnen z. B. begegnen, dass sie ein Alcalde auf der Galeere spinnen liesse, trotzdem, dass sie der Phönix von Salamanca.[2]

Des Johanniter-Phönix Doña Mencia-Don Carlos erstes Abenteuer in Madrid ist die Fensterbekanntschaft mit ihrer Nachbarin Doña Alejandra,, die an dem jungen Ordensritter Wohlgefallen findet, unbeschadet ihres Verhältnisses mit dem Conde Horacio. Beim Einsteigen zu einer Spazierfahrt äussert Alejandra den verbindlichen Wunsch, sich bald längere Zeit der angenehmen Gesellschaft des Señor Don Carlos erfreuen zu dürfen.[3] Don Beltran, Alejandra's Vetter und Bewerber um

---

1) Mi capricho logro así
Pues a un amante la (mano) dí
Galan, discreto y valiente.

In regelrechter Jornada-Abfolge, worauf der Titel zu corrigiren und einzustellen, die Epitheta jedes an seinen gebührenden Ort.

2) Aunque te quierás llamar
La Fenix de Salamanca;
Que á la visita primera,
Sin tener duelo y clemencia,
Un alcalde nos sentencia
A hilar en una galera.

3) Deseo con mas espacio
Señor Don Carlos gozar
De vuestro pico.

ihre Hand, hat auch schon ein Haar in dieser Nachbarschaft gefunden und fragt Alejandra's, seine Bewerbung begünstigenden Bruder, Don Juan, was denn eigentlich dieser Don Carlos sey, ob ein Ordensbruder oder Ritter. [1]) Bald erscheint auch auf dem üblichen Tummelplatz der spanischen Komödie, auf der offenen Strasse, Doña Mencia's Liebesflüchtling auf Freiers Füssen, Don Garceran, mit seinem Lacayo Solano. Das zur Mahlzeit vom Markt mitgebrachte Geflügel, das Solano dem Gebieter namhaft macht, Capaun, Schnepfen u. s. w., lässt sich Don Garceran gefallen, nur den Vogel Phönix von Salamanca, auf den Solano anspielt, verbittet sich der Caballero [2]), aus Schwermuthsgrillen, weil er sie, angeblich aus Rücksicht auf ihren Ruf, ihre Ehre, will verlassen haben. [3]) Ei was Schwermuth! da betrachte nur das Strassentreiben in Madrid, den famosen Prado, und ertränke deine Wehmuthsgrillen in dieser Fluth von lachenden Blumengärten, Springbrunnen, Rittern, Damen, glühenden Farben, Kutschen, geräuschvollem Plaudern, diese Liebe ohne Liebe, diese Wahrhaftigkeit voller Lügen [4]) — und ergiesst sich dabei selber in einen Schilderungsstrom, einen Redeschwall, der Lacayo, dass ihm sein Herr den Mund verstopfen muss mit der Aufforderung,

---

1) Este Don Carlos, Don Juan
¿Es fraile ó es caballero?

2) Deja esa materia, acaba.

3) Que dejarla fué estimar,
Como era justo, su honor.

4) Solano. ¡Necedad! Toma alegria;
Mira este famoso Prado,
Esta mezcla de colores,
En jardines diferentes
Bullir y saltar las fuentes,
Reir y alegrar las flores
Los varios coches que en tropa
Discurren por la alameda . . .
Esta confusion que espanta
Y esta grandeza, que admira,
De tanta verdad mentira . . .
De tanta gente perdida
De tanta barbara vida
De tanto amor sin amor . . .

sich in die nächste Gasse zurückzuziehen, um die Vorbeiwandelnden zu beobachten. Alejandra und Conde Horacio treten in den Bereich seiner Strassenbelauschung. Sie erblickt ihren Bruder Don Juan mit Vetter Don Beltran, ihrem als Bräutigams-Teufel der Langeweile sie plagenden Verlobten daherkommen, und flüchtet sich in ihren Wagen. Conde Horacio ersucht die beiden Fremden, jene sich nähernden Schreckgestalten zu beschäftigen, bis die Kutsche ihrem Gesichtskreis entschwunden, und jagt mit der Geliebten davon. Die zwei Vogelscheuchen verliebter Paare rennen aber unaufhaltsam dem Wagen nach, so dass Don Garceran ihnen den Weg mit gezogener Klinge verlegen muss. Einer gegen Zwei — den ungleichen Zweikampf bringt der hinzugetretene Don Carlos, der als Ordensritter verkappte Phönix von Salamanca, Doña Mencia, in's Gleiche, die sich mit ihrem fahrenden Laienbrüderchen, Jaramillo-Leonor, dem aus ihren Liebesbanden entschlüpften Don Garceran deckend zur Seite stellt. Die zwei Vogelscheuchen, Bruder und Vetter, ziehen sich zurück. Doña Mencia erkennt ihren Ausreisser, nicht Er sie. Als Don Carlos will sie die Veranlassung des Duells wissen. Beschützung einer Dame, erklärt Don Garceran. Darüber werde sich der Beschützer noch zu erklären haben. Entfernt sich, schärft aber dem Mönchlein im Unterrock, dem Jaramillo, heimlich ein, dem Strohwittwenmacher nicht von der Seite zu gehen.[1] Conde Horacio ist zurückgekehrt, um sich gegen den fremden Cavalier in Danksagungen für den Gefälligkeitsdienst zu ergiessen, mit dem dringenden Wunsche, dessen Namen zu erfahren. Doña Mencia hat sich inzwischen wieder eingestellt. Die Situation ist trefflich, spanisch-komödienhaft von ächtem Brillantwasser und Facettenschliff, bis auf Doña Mencia's veranlassungsloses Sichentfernen und Wiederkommen. Don Garceran entwirft seinen Lebensabriss. Als Zweitgeborner hatte er sich mit einem vermögenlosen Mädchen von geringer Herkunft vermählt. Nach dem Tode seiner Eltern zwang ihn die Dürftigkeit, seine Studien wieder aufzunehmen. In Salamanca lernte er als Student eine Dame

1) No se apartes de su lado.

kennen, das Wunder ihres Geschlechtes, kürzer, den Phönix von Salamanca:

„Ihre Huldbeweise nennen,
Hiesse hier die Sterne zählen.“ 1)

Dem Johanniter pocht das Herz unter dem weissen Brustkreuz, und vor Angst, der Lebensschilderer könnte in seine Farben ihre Schamröthe mischen, wird es ihm in seinem Don Carlos-Wams und Beinkleid eng und schwül. 2) Doch geht ihr auch gleich das Herz vor Vergnügen wie eine rothe Rose hinter dem weissen Ritterkreuze auf, und sie fühlt sich wieder als Fenix mit goldnen Rittersporen bei Garceran's Schwur, dass sein Verhältniss zur schönen Wittwe von solcher Reinheit und fleckenlosen Unschuldsweisse war, wie die Hand, die er zu berühren nicht gewagt. „Ach, wohl dürftest Du es wagen, Garceran“ — haucht in leiser Wonne vor sich hin der Phönix — „Von heute ab weihe ich Dir mein Leben — Tausend Leben, wenn ich sie hätte. Welches Weib gäbe nicht ihre Seele einem Manne von bescheidener Zunge!“ 3) Don Garceran fährt in den Bekenntnissen seiner schönen Seele fort. Die Dame in Salamanca hatte keine Ahnung, dass er verheirathet. Um jeder Versuchung, ihren guten Ruf zu kränken, auszuweichen, fasste er den Entschluss, zu fliehen. Seine Frau starb. Er wollte nach Salamanca zurückkehren. Der Brief eines Freundes brachte ihn davon ab, und er ging

---

1) Querer decir sus favores
Será contar las estrellas.

2) Doña Mencia.
¡Ay de mi si este villano
Se atreve a mi fama honesta.

3) Don Garceran.
Mas pongo al cielo testigo
Que fue con tanta limpieza
Que no la saqué una mano.

Doña Mencia (ap.)
¡Ay! Garceran bien pudieras.
Hoy mi vida te consagro
Y mil, si tantas tuviera;
¿Y que muger no da el alma
Á un hombre de buena lengua?

nach Madrid, um Kriegsdienste für Italien und Flandern zu nehmen. Conde Horacio fordert Don Garceran auf, bei ihm zu wohnen. Dieser entschuldigt sich unter Berufung auf einen Freund, mit dem er im Gasthof zusammen bleiben möchte. Conde Horacio ladet ihn auf den nächsten Tag zu Tische. Der Gasthofwirth Rivera benachrichtigt Don Carlos (Mencia), des Königs Gesandter hätte sein Zimmer in Beschlag genommen. Don Garceran bietet dem Caballero (Mencia) ein Zimmer neben dem seinigen an. Caballero Don Carlos nimmt es nur an auf Garceran's Versicherung, dass er keine Dame bei sich habe, die der fremde Caballero zu behelligen besorgen dürfe.[1]) Solano schliesst Kameradschaft mit Jaramillo (Leonor) auf Gemeinschaft von Tisch und Bett.

In letzterer Uebereinkunft fand die geistliche Censur ein Haar, und liess von den Vertragspunkten in der ersten Scene der zweiten Jornada an den Hauptstellen nur die Punkte als Spuren der Vertragsbestimmungen bestehen, ohne verhindern zu können, dass die Contrahenten derselben, mit einigen Vorbehalten freilich vonseiten Jaramillo's, nachkommen. Ausser diesen Punkten, worüber sich noch in einer folgenden durchpunktirten Scene Leonor mit ihrer Gebieterin Mencia unterhält, beschäftigt die zweite Jornada die an Conde Horacio von Don Beltran gerichtete Herausforderung, die Don Carlos (Mencia) aus Besorgniss um Garceran, den Secundanten beim Duell, paralysiren möchte. Don Juan leitet das Duell mit einem auf seine Schwester Alejandra gezückten Dolch ein, die seine Frage, was sie an der Person des ehrenwerthen Herrn Onkel, Don Beltran, auszusetzen finde, kurzweg damit beantwortet: dass er nicht nach ihrem Geschmack und ein alter Hahn sey; ihr Hahn im Korbe müsse jung und nach ihrem gusto seyn.[2]) Mit dem Fluch: 'O infame!' will eben der wüthende Bruder den gezogenen Dolch brauchen, da erfährt er von seinem Diener, Onkel

---

1) Garc. No la tengo por mi vida.
Menc. Pues con esa condicion
La acceptaré.

2) Ser a mi disgusto y viejo . . .
Ser mozo y ser de mi gusto.

Beltran sey in voller Rüstung zum Duell ausgezogen. Don Juan stürzt davon. Alejandra beklagt ihr Geschick in einem Sonett mit so betrübter Seele, dass sie den vom Schneider und Goldarbeiter gebrachten Anzug und die mit Silber gestickten Schuhe [1]) beiseite legen heisst, als unverträglich mit ihrer Sonett-Stimmung. [2]) Sie spricht noch eine Weile mit dem Goldarbeiter über die von Onkel Beltran bei ihm für sie bestellten Hochzeitgeschenke, die ihr der Geber verleide. [3]) Das Silberhaar eines unausstehlichen Goldonkels kann die Juwelierläden einer ganzen Goldschmiedezunft, und selbst ein grünes Gewölbe in seinen Werth und seine Farbe wandeln, wie, nach dem Volksglauben, ein Büschel Wolfshaare unter dem Kopfkissen einer Braut sie auf zeitlebens um alle Mutterfreuden bringen soll, wovon auch Alejandra's Juwelier, Villena, ein Vorgefühl hat. [4])

Besuch des Don Carlos Mencia) bei Alejandra. Ihr Diener, auf der Lauer, sieht Don Juan mit Don Beltran kommen — Alejandra in der Angst lässt Don Carlos Frauenkleider eiligst von Jaramillo Leonor) anziehen und findet den hinter dem spanischen Wandschirm vortretenden Caballero, ach, wie bezaubernd! [5]) Doña Alejandra ist eine der reizendsten Mädchenfiguren der spanischen Bühne, aus deren Blut das Feuer verliebter Sinnlichkeit so hervorblinkt, wie die Goldkörner durch den feuchten Schleier des Tajo, und deren schlüpfrige Sittsamkeit das zärtliche Glühen nur so verhehlt und kühlt, wie die Meereswelle das griechische Feuer, das sie bekanntlich, statt es zu dämpfen, nur stärker und verzehrender facht. Eine spanische Jungfrau wiegt ihr Herz, wie jene Jungfrau in der finnischen Sage das Feuer in einer goldnen an Silberschnüren hängenden

1) chapines con virillas de plata.

2) — agora no tengo gana
De probarmela.

3) Alej. No me contentan en nada,
Como venga por sus manos.

4) Villena. No prometen buenos fines
Bodas con tan poco gusto.

5) Alej. (ap.)
¡Ay Dios, que gentil mancebo!
Tras el mi van los ojos.

Wiege schaukelt. Plötzlich fällt das Feuer aus der Wiege und mit Hast fliegt es durch alle acht Himmel. Vom Feuer gepeinigt, stürzt das Wasser über die Ufer, wie das Augenwasser der spanischen Liebesheldin über die Wimpern, und wie dort die Fische, die das Feuer verschlucken, von der Flamme gepeinigt, in der Fluth umhertreiben, so jagen, schiessen und stürzen die keuschen, kaltblütigen Gedanken, die züchtigen Widerstrebungen des weiblichen Tugendstolzes wild dahin, durchglüht von dem heimlichen Liebesfeuer in der, sonst so wallend kühlen und nun, wie sie selbst, erhitzten und entzündeten Silberfluth ihres Elementes: der Abwehr und Verschmähung, wie Wogenschaum sprühenden Mädchenstolzes und aufbrausender Sittsamkeit. Und wenn dem finnischen Gott Wairämoinen aus dem Innern des in sein Wurfnetz eingefangenen, vom verschlungenen Feuer glänzenden Lachses dieses als abermals enteilender und ganze Länderstrecken in Brand setzender Funken entgegenspringt: ereignet sich nicht dasselbe mit dem im Wurfnetze des Liebesgottes der spanischen Komödie verstrickten Herzen der Liebesheldin? Bis es endlich dem, Gott Amor überholenden Hymen der spanischen Komödie gelingt, das Flugfeuer hinter die Balconthür oder das Fenstergitter eines Schlafgemachs zu bannen und den furchtbaren Funken im Eisenkäfig einer Stegreifs-Eheschliessung unschädlich zu machen, wie der finnische Gott Ilmarinen jenes dem Wasser und dessen Bewohnern so verderbliche Feuer bändigt.[1])

Das unzertrennlich langweilige Onkel-Neffen-Paar, Don Beltran und Don Juan, belästigt die beiden Frauen Alejandra und Mencia, letztere für die Freundin, als Don Carlos in Weiberkleidern, für Don Juan, als fremde Dame von Staunen erregender Schönheit, eine Sensationserscheinung. Don Juan wird schwindlig vor Liebe aus dem Stegreif, und versichert seinem Diener Leonardo, dass ihm bei diesem Anblick etwas Unglaubliches abhanden gekommen: sein Verstand.[2]) Frauenpaar; Onkel-Neffen-Paar; Mencia für die Geschlechtsgenossin ein herzfesselnder Caballero, und zugleich für deren Bruder von ver-

1) S. Weinhold, Altd. Wälder S. 19; Schiefner, Kalewala, das Nationalepos der Finnen, S. 274–283; Simrock, deutsche Mythol. 1. S. 134.

2) ¡Ay Leonardo! pierdo el seso.

standraubendem Zauber, während Onkel-Capitän Don Beltran zu der Paarung mit Alejandra die sie nie berührende Parallellinie abgiebt[1] — bilden diese Paare nicht die ansprechendste Boudoir-Parallelgruppe als neusten Beleg zu der auch aus der Phönix-Asche von Salamanca in verjüngter Gestalt sich erhebenden spanischen Formel? — Ein Bote des Conde Horacio, in Angelegenheit der Herausforderung, ruft den Don Juan ab. Das beunruhigte Frauenpaar kommt überein, sich an den Ort des 'Duell-Rendez-Vous' zusammen zu begeben, Mencia als verkleideter Don Carlos. Das Duellpersonal, Conde Horacio, Don Garceran, Don Beltran und Don Juan hat sich eingestellt. Garceran's Vorstellungen an Don Beltran, er möchte doch, in Rücksicht auf sein weisses Haar, den Springinsfeld, den Freier, Händelsucher und Duellanten endlich an den Nagel hängen, reizen den Graukopf nur stärker auf, und erhitzen ihn bis zur Weissglühhitze. Die beiden Damen erscheinen auf dem Kampfplatz verschleiert. Leonor folgt als Jaramillo. Die Entschleierung bringt die grösste Verwirrung unter den Kampflustigen hervor.[2] Conde Horacio ruft bei Mencia's Anblick „Don Carlos?“ Don Garceran: „Doña Mencia?“ und zittert und bebt und weiss nicht, was er von der verblüffenden Aehnlichkeit des Don Carlos in Frauenkleidern mit seinem Fenix de Salamanca sagen soll.[3] Alejandra versichert ihren Oheim und

---

1) Don Beltran.
Alejandra — — —
— — — — —
— como estoy tan cierto
Que mi vista te da enojos,
Y que en mi pones los ojos
Como en un cadaver muerto,
Retirome — — —

2) Dejad ya, por vida mia,
Amorosos devaneos,
Valentias de soldado
Y locuras de mancebo.

3) Garc. ¡Ay triste!
Perdonad, que estoy sin seso,
Que como dentro del alma

Freier Don Beltran ihrer liebevollen Verehrung. Mencia bittet ihn und Don Juan, sich mit dem Conde zu versöhnen. Von ihrer Schönheit bezaubert, hat Don Juan keinen eigenen Willen und heisst ihn seinem bereits verlornen Verstande nachlaufen. Selbst Beltran macht Anstalten, unter Bedingungen, dem Neffen zuliebe, die Hand zur Versöhnung zu reichen. Das erste und vielleicht einzige Beispiel in der spanischen Comedia, dass Frauen als Friedensstifterinnen ein Duell verhindern. Der Schluss der zweiten Jornada kann darauf hin unter seinen Collegen eine Ausnahmsstellung rubro notanda calculo mit allem Fug in Anspruch nehmen, wenn ihn die Collegen nicht eben deshalb als das räudige Schaf kennzeichnen und ausstossen.

Der tiefbetrübte Don Garceran hat Eingangs der dritten Jornada auf den Rath seines Freundes, Don Carlos (Mencia), einen liebeheissen Abbittebrief an den Fenix von Salamanca geschrieben, dessen Bestellung der als Don Carlos verkappte Fenix selbst übernimmt, der pikanten Situation, infolge eines Verkleidungsmotivs, zugefallen.

Onkel Beltran besteht nach wie vor auf der Conditio sine qua non seiner Versöhnung mit Conde Horacio: dass ihn nämlich dieser bei der Bewerbung um seine schöne Nichte, Alejandra, nicht kreuze, mit der zähen Hartnäckigkeit eines alten Bockes, der von diesem nur die bocksteife Unnachgiebigkeit behält. Während Don Beltran auf die Post eilt, um das aus Rom angelangte Packet, das nur den päpstlichen Dispens zur Vermählung mit der Nichte einschliessen kann, abzuholen, bestürmt Don Juan die Schwester um den Namen der fremden Dame von wunderbarer Schönheit. Die zierlich neckische, glänzende, wie ihre Muhme, die Schlange, listige Alejandra, benutzt des Bruders Stimmung für ihren Zweck: Alejandra.

Traigo, Don Carlos, impreso
Aquel Fenix de hermosura
Y sois su retrato bello
Toda alma se alborota,
Quando de repente os veo
Y mas en aqueste trage,
Que en solo verle ando y tiemblo.

„Wirst Du mich ausschelten?“ — Juan. „Gewiss nicht.“ — Alejandra. „Mir nichts zuleid thun?“ — Juan. „Auch das nicht.“ — Alejandra. „Auch kein Dölchlein mehr?“ — Juan. „Ein Narr war ich.“ [1]) Und wenn sie auf dem Prado den Conde anspreche? — Alles Anständige soll ihr gestattet seyn, wenn sie ihm den Namen der Dame sage. Darüber würde ihm Don Carlos Auskunft geben. Sie möchte sie aufsuchen, und ihm Gelegenheit verschaffen, die Dame zu sprechen, in ihrer, seiner Schwester Gesellschaft. Alejandra's Plan geht dahin, Don Carlos (den sie immer noch in Mencia erblickt) mit ihrem Bruder in freundschaftliche Beziehung zu bringen, und ihn dadurch für Conde Horacio zu gewinnen. Heimlicher Besuch des Conde bei Alejandra und dem entsprechendes, traulich-zärtliches Liebesgespräch. Mescua darf in dieser Comedia mit den besten Dramatikern seiner Zeit, selbst mit Lope, und den kunstvollsten nächst Lope, mit Tirso, Alarcon, bis auf den grossen Calderon hinauf, wetteifern, und wer weiss, ob er sie nicht in diesem Lustspiel allesammt an naiver Natürlichkeit und Einfachheit der Erfindung, der Motive und Figuren, vor Allem an Grazie einer ungekünstelten Gesprächsführung übertrifft.

Mittlerweile hat Don Garceran's Diener, Solano, in seiner Gasthof-Schlafkammer sich immer tiefer in den Verdacht hineingegrübelt, ob sein Schlafkamerad, Jaramillo, am Ende nicht gar ein Zwitter, ein Hermaphrodit sey. [2]) Die Gründe, die ihn zu dieser Annahme bestimmen und die er seinem Herrn, Don Garceran, entwickelt, geben allerdings zu denken. Jaramillo legt sich regelmässig im Finstern zu Bett, mit hermetisch zugenähtem Hemde, schläft in den Beinkleidern, was freilich der schlafende Hermaphrodit im Louvre nicht thut, — ja, Jara-

---

1) Alej. ¿Has de reñirme?
D. Juan. No haré.
Alej. ¿Ni darme pena?
D. Juan. Tampoco.
Alej. ¿Ni mas daguita?
D. Juan. Fuí loco.

2) Lo que temo
Que es hermafrodito.

millo schläft gar nicht. Und wenn er, Solano, nach handgreiflichen Beweisen forsche, schlüge der Zwitter, wie ein Maulesel, hinten aus.[1] In der 14. Scene der dritten Jornada trifft ein Courier aus Salamanca mit einer Antwort auf Garceran's Brief an den Fenix ein, den Mencia selbstverständlich nicht abgeschickt und in ihrem Madrider Gastzimmer beantwortet hatte. Zugleich kündigt, verabredetermassen, der Bote die Ankunft einer schönen Wittwe aus Salamanca an, die dem Señor Don Carlos ähnlich sähe.[2] Das könne keine andere seyn — flüstert Don Garceran dem Conde zu — als Doña Mencia. Garceran liest laut das Antwortschreiben, das voll der zärtlichsten Vorwürfe Versöhnung-erschmachtender Liebe. Don Garceran schwimmt in Entzücken so überschwänglich, dass er dithyrambische Zufälle über das Briefblatt bekommt, und das Wort „carta“ nach den verschiedensten Bedeutungen schwärmerisch variirt: das Blatt ist ihm eine „Seekarte, die ihn in den Hafen führt, eine Quittung über eine bezahlte Schuld, ein Vollmachtsbrief“ u. s. w.[3] Zum Empfange des Don Juan zieht sich Don Carlos (Mencia) behufs Umkleidung zurück und erscheint bald wieder im Frauenanzug. Garceran's dithyrambische Zufälle steigern sich bei dem Anblick zu ekstatischen Krämpfen. Solano, Conde Horacio und Mencia selber, die ein Schwert fordert, um sich als Mann zu legitimiren, haben Mühe, den Verzückten zu sich zu bringen und ihm begreiflich zu machen, dass er Don Carlos und keine Phönixin von Salamanca vor sich sehe. Don Juan's Erscheinen, der bei Mencia-Don Carlos' Anblick mit einem kataleptischen Starrkrampf Don Garceran's enthusiastischem Sanct-Veitstanz in's Handwerk pfuscht, versetzt dessen Liebes-Parenthyrse in den gefährlichsten bis zur Raserei sich steigernden Ei-

---

1) Mas si le vuelvo a palpar
Vuelve el anca como mula.

2) Y algo en la fisconomia
Le pareceis, Señor, vos.

3) Soys carta de marear
Que me encaminais en el puerto;
Carta de pago y remate
De tudos cuentos pasados . . .

fersuchts-Paroxysmus.[1] Heil dir, erfindungsreicher Ritter in der Noth! Heil dir sieghafter Abwickler von Komödienkatastrophen und glücklicher Operateur der beschwerlichsten Lustspielknoten! Heil dir spanisches Parallel-Schema, dass du der Auflösung mit einem zum Onkel Don Beltran parallelen Onkel, Don Tello, unter die Arme greifst! Parallelonkel Don Tello ist Doña Mencia's Oheim, der sich aufgemacht aus Salamanca, um, Angesichts der ganzen vor Staunen erstarrten Gesellschaft, den vermeinten Don Carlos in Weiberkleidern als seine Fenix-Nichte Doña Mencia zu umarmen, sie mit Don Garceran zu vermählen, und nebenbei Zeuge von Don Horacio's Verbindung mit Alejandra zu seyn, sonder Einspruch vonseiten des Parallelonkels Don Beltran, der die Nachricht erhält, dass Seine Heiligkeit der Papst die Dispensation zu ertheilen nicht für angemessen befunden, und der daher mit seinem Neffen und Schicksalsgenossen Don Juan sich in's Unabänderliche fügt. Der Einzige, der mit offenem Munde über den Schluss der Komödie hinaus, als versteinertes Symbol der Verblüfftheit, erstarrend verharrt, ist Solano, bei der Kunde, dass Hermaphrodit Jaramillo Doña Mencia's Kammerjungfer, Leonore, ist, die als entschiedener Zwitter so viele Nächte hindurch sein Lager theilte, und die nun, als entschiedene Zofe, es mit ihm in der Eigenschaft seiner Ehehälfte zu theilen, sich entschieden weigert.[2]) Wer nun als ausrangirter einschläfriger Zwitter übrig bleibt, ist einerseits Solano, und andrerseits das Onkel-Neffenpaar Don Beltran und Don Juan, die Aschenmänner der kalten Phönix-Asche — „An Aschen!"

---

1) zelos tengo,
Zelos, conde, zelos, rabia.

2) Doña Mencia.
Quisiera darte á Leonor,
Solano, mas no le agrada
A Leonor tu casamiento.

Don Antonio Hurtado de Mendoza.[1])

Los Empeños del Mentir.
Lügenbündniss.

Eine Chevalier d' Industrie-Komödie, ein Lügen-Schwindler-Stück, ein Gaukler-Trugspiel, aber im spanisch-feinen und

---

1) Ausgang des 16. Jahrh. in einem Gebirgsort von Burjos im Hause des Grafen von Saldaña geboren, war Page-Comthur von Zurita im Calatrava-Orden, Kammer- und Justiz-Secretär Philipp's IV., und Mitglied des Grossinquisitions-Rathes. Mit Lope, Calderon, Quevedo und andern erlauchten Genien umkränzte er dieses Mäcenaten-Königs aus goldnen Dichterlorbeern aufgeflochtenen Thron zu Buen-Retiro, wie Phidias Horen an dem Thron seines Zeus zu Olympia ihren Reigen schlangen. In diesem glänzenden Kreise führte Antonio Hurtado de Mendoza den Namen El Discreto de Palacio (Der Bel-esprit des Palastes) oder el Poeta de Cámara (Kammerpoet), am französischen Hof per Synäresin 'Pòt de Chambre', vom närrischen duc de Roquelaure betitelt. Als Lyriker huldigte Mendoza der Schule des Góngora, dessunbeschadet galt er den Zeitgenossen als süssflötender Schwan (aliento de aquel canoro cisne). Als dramatischer Dichter begnügte sich Ant. de Mend. — darin ein weisser Rabe unter den spanischen Dramatikern — mit einem Dutzend Schauspielen, die meisten wohlgenährt mit lyrischen Gongorismen in allen möglichen Versformen, Leckerbissen für den Gaumen des Hoftheaterpublicums zu Buen-Retiro und Aranjuez; worunter besonders einer dieser in Gongorischem Fette mit den Federn gebratenen dramatischen Hofbühnen-Pfauen das Aeusserste leistete: die Comedia: 'Querer por solo querer' (Lieben blos um zu Lieben, dem blossen Lieben zuliebe) von nicht weniger als 6400 Versen, und dargestellt von den 'Edelfräuleins' (meninas) der Königin im Palast zu Aranjuez, und wimmelnd von Drachen, Riesen, Zwergen, verzauberten Prinzessinnen und italienischen Versarten. Seine Obras erschienen in Lissabon 1690. Neuere und neueste Ausgaben, Madrid 1760 und 1849. 8. In der Sammlung: Flor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas. Alcalá 1651 und Madrid 1653 4⁰., finden sich andere Comedias von Ant. Mendoza: 'El galan sin dama' (Der Liebhaber ohne Liebhaberin). 'Mas merece quien mas ama' (Dem gebührt mehr, der mehr liebt). In der Comedia 'Quien mas miente medra mas' (Wer mehr lügt, gewinnt mehr), die Ant. de Mendoza mit Quevedo gemeinschaftlich im Auftrage des Conde-Duque von Olivarez für das prächtige, von diesem Günstling den Majestäten am Johannisabende 1631 veranstaltete Fest dichtete, glaubt Ticknor die ähnlich betitelte, von uns besprochene Comedia 'Los empeños del mentir" vermuthen zu dürfen, da keine unter ersterem Titel vorhanden. Ant. Mendoza starb zu Zaragoza 1644.

graziösen Styl, ungleich anmuthender, als ähnliche in's Grobe und Gemeine nachgeahmte italienische Komödien. Teodoro und Marcelo, das Schwindellügenpaar, mit bezeichnendem Hinweis auf die Heimath derartiger Landeskinder, als Italiener eingeführt, stehen im Reiseanzug vor den Thoren von Madrid, und überlegen, nach einem auf Madrids[1] Herrlichkeiten, Buen-Retiro-Feste, insbesondere auf Philipp's IV. ganz Castilien beglückende Regierung und dessen Königin-Gemahlin, die gloriose Isabel[2], im Munde von Lügen-Reisebeuteln, gegen des Dichters Absicht, parodistischen Lobsalm — überlegen, was bei leeren Taschen und nur vollen Lügensäcken in Madrid anstellen, um sich in der fremden, tonangebenden, zu Teodoro's und Marcelo's Zeit, Weltgrossstadt in Ehren durchzuschwindeln?[3] Und kommen überein, dass Marcelo im Sinne der Arbeitstheilung den Lügenstoff liefere und Teodoro ihn verarbeite.[4] Und siehe da, Gott Mercur, der Gott nicht blos der Beutelschneider, auch der Gott der Beutel-, nämlich der Lügenbeutel-Aufschneider, wirft ihnen den Lügenstoff in der Person des von drei Bravos überfallenen Don Diego zu, den das neapolitanische Schwindlerpaar sofort unter die Finger nimmt, nachdem sie die drei gefährlichen Marktverderber und Pfuscher in's Handwerk, die drei Bravos, mit ihren tapfern Klingen, in die Flucht gejagt. Aus Don Diego's im spanischen Komödienstyl ihnen mitgetheilten Lebensabriss, hat schon Marcelo Diego's im Elsass verstorbenen Bruder,

1) Teodoro.
¿A quien no alegra, oh grande, o generoso,
Noble Madrid, tu vista y reflejos?

2) Oh gloriosa Isabel.

3) Marcelo.
Ya que en Madrid estamos, ¿Que ejercicio
Tomaremos los dos?
— — — — —

Teodoro.
— — — ea, embusteros
Ha de ser.

4) Marcelo.
Haré verdad las cosas, quien sueñas.

Don Tello[1]) aufgeschnappt, um sich, von der Faust weg, zu des theuern Todten Busenfreund zu lügen, den die eben vernommene Todesnachricht schmerzlicher, als den Diego selber, Tello's Bruder, treffe. Kaum hat Marcelo der Selbstbiographie des Diego den zweiten Wurm aus der Nase gekitzelt, dass nämlich sein seliger Herzensbruder Tello die Verheirathung seiner und Diego's Schwester, Elvira, mit einem Don Luis de Vivero aus Neapel daselbst betrieben — hat auch schon Marcelo sich aus seiner Haut in die von Elvira's neapolitanischem Bräutigam, in die Haut besagten Don Luis de Vivero hineingelogen. Elvira's Miniaturportrait, das sich Luis de Vivero erbeten, und ihr Bruder, Don Diego, wie dieser eben erwähnte, dem Bräutigam nach Neapel geschickt hatte — dieses theure Bildniss liegt — ruft freudig der sich zum Don Luis aus dem Stegreif lügende Marcelo — liegt in meinem Reisesack! und meint im Stillen: Lügensàck. Lauf, Teodoro! und bring's herbei zurstell! — Teodoro wechselt die Beine und weiss nicht, soll er laufen, soll er holen, und wohin laufen und was holen. Marcelo droht, ihm Beine zu machen, mit Fusstritten. Teodoro versteckt sich hinter Don Diego, und ächzt: Bild, Juwelen, Kleinodien, der mit Topasen besetzte Spiegel, Karfunkeln und Kamm — geraubt! von Schnapphähnen geplündert — Alles mit einander — Marcelo rast. Teodoro zittert. Don Diego bittet Marcelo, sich zu mässigen und, als sein Gast, sich für den Verlust des Schattenrisses mit dem Original trösten zu wollen.[2]) Und wie freut sich Don Diego, der Elvira ihren neapolitanischen Bräutigam in dem eben angelangten Luis de Vivero zuzuführen![3]) eine Pracht von Bräutigam,

---

1) Que ahora murió en la Alsacia.

2) Huesped sereis esta noche
De su original.

Der Leser erinnert sich der italienischen Komödie 'I cavalieri d' Industria' von Marchisio (Gesch. d. Dram. VI. 2. S. 585 ff.) und hat schon in Mendoza's Lügenstück die Vorlage zu Marchisio's Gaunerkomödie erkannt. Hier ist dem Spanier wirklich vom Italiener das Bild geraubt worden, Urbild und Copie, die er für das Original verkaufte, während er das Original unterschlug.

3) — todo este placer
Es dicha de Elvira y mia.

und die Tapferkeit in Person.[1] Aber oh, Elvira! Gleich bei den ersten Worten des Tapfern befällt Elvira ein Schrecken über den cavalierwidrigen Ton des Prachtbräutigams[2]), wie nicht anders von dem Diener und Helfershelfer eines Schwindlers en compagnie zu erwarten. Ihre Cousine, Doña Ana, findet denn auch den vermeinten Diener, Teodoro, annehmlicher.[3]) Bruder Diego aber kann die Hochzeit nicht erwarten, und wünscht sie noch diese Nacht vollzogen.[4]) Die Magd Teresa fragt, ob Don Luis alle Tage dieses ruppige Wesen an sich trage?[5]) Teodoro fliesst über von seines Herrn (Marcelo) Lob, und ärgert sich insgeheim über das Brautglück seines Schlingels, der auf die schöne und saftige Frucht keinen andern Anspruchstitel hat, als die Prioritätslüge.[6]) Nebenbei setzt Marcelo einen Trumpf darauf, den Teodoro, seinen Herrn, mit der Dienerrolle so zu zwiebeln, dass Beide vor Elvira's feinem Salonnäschen in üblen Geruch kommen. Er lässt sich von Teodoro in Elvira's Gegenwart die Stiefel ausziehen. Dieser fragt, was für ein Pferd der gnädige Herr morgen reiten will, den Braunen oder Schecken? Don Luis (Marcelo) reimt richtiger, als jener Schöpenstädter, der auf eine ähnliche mit seinen Genossen verabredete Frage, um seine reimfertigen Gaben vor der Braut herauszustreichen, auf dessen Anfrage, ob Braunen oder Schecken? den Reim nach vorn versetzte: L— Sie mich. — Marcelo bringt das L— an, wo es hingehört: 'Oh que gracioso picaño!' Die Frauen entfernen sich mit den Taschentüchern vor Mund und Nase.[7]) Don Diego

---

1) Es un mancebo gallardo
Por su valor.

2) Elvira. Qué mal parte, qué ruin arte.

3) Doña Ana. Aun el pobre del criado
Es trato mas apacible.

4) Quisiera que el casamiento
Esta noche se efectuase.

5) ¿Itrae esta ruin persona
El señor Don Luis cada dia?

6) Teodoro. ¡Que este fruto huya sacado
No mas que el haber plantado
Mas temprano una mentira!

7) (y levantase Elvira enfadada).

aber lacht sich am Schluss der ersten Jornada noch freudig in's Fäustchen über den köstlichen Schwager, der Ambra schwitzt und Myrrhen duftet, und ihm die lieblichste Blume des neapolitanischen Ritterthums dünkt und ein Caballero-Musterreiter von Braunen und Schecken. Unsere Analyse wäre aber in die Seele der spanischen Komödienfeinheit trostlos, wollte man den Schöpenstädter Reim auf Schecken, und Doña Elvira's Tuch vor Mund und Näschen durch die Hofirungs-Blume und nicht durch die hoffähige der spanischen Komödie verstehen. Marcelo's innerer Mensch, seine italienische Bedientenseele riecht übel, nicht seine entstiefelten Beine, noch seine Reime. Letztere sind vielmehr durchaus correct, zierlich, hofgerecht und courtisanesk, wie die Reimsprache der spanischen Komödie durchweg.

Mit dem ersten Glockenschlag der zweiten Jornada kündigt Teodoro dem Marcelo, der alle Vortheile des auf gemeinschaftliche Kosten zu betreibenden Lügengeschäftes allein geniesse und ihn, Teodoro, mit dem Maulabwischen abfinde, die Genossenschaft auf.[1] Bei der blossen Aufkündigung der Schwindelgemeinschaft lässt es aber Teodoro keineswegs bewenden. Er fügt hinzu, dass er, Teodoro, das Geschäft auf eigene Hand fortzuführen gedenke, und dass er in Diego's Hause die Kunde, Er, Teodoro, nicht Marcelo, sey der richtige Don Luis de Vivero, verbreitet, und kunstgeschickt glaubhaft gemacht habe.[2] So blühen nun nebeneinander zwei parallele Lügengeschäfte unter Einer Firma, ähnlich wie zwei marktläufige Berliner Zeitungen, die sich unter demselben Titel Concurrenz machen. Jedenfalls ist Lügenheld, Teodoro, der gewandtere Ritter des täuschungs- und beschwindelungsfähigen Pseudo-Luisthums, wofür

1) Teod. ¿Y que del engaño espero?
Le lleven iguales hombros . . .
Tú triunfas, y yo la lloro
Tú la gozas, yo la pierdo . . .

2) Teod. Yo he derramado por casa
Con tal arte y tal ingenio . . .
Marc. ¿Que has derramado?
Teod. Que soy . . .
Marc. ¿Quien?
Teod. Don Luis de Vivero.

ihn selbst Doña Elvira, unbeschadet ihrer Ueberzeugung, dass Alles Lug und Trug, anerkennt, nachdem sie von ihrem Hausmädchen, Teresa, erfahren, dass der Diener der wahre Don Luis, obgleich beide Luis, meint Doña Elvira, ihr gestohlen werden können — was sich denn auch Stan. Marchisio, der bezielte Pseudo-Luis der italienischen Komödie: 'I Cavalieri d' Industria', nicht zweimal sagen liess — so scheine ihr doch der Teodoro mehr 'arte', Pli und Schick zum 'Caballero' zu haben, sey's auch nur zum Caballero de industria, oder zu einem von Marchisio's Industrie-Rittern.[1] Doña Elvira findet den Teodoro-Luis galanter und hofthümlicher „mas galan y mas cortes". Was bleibt dem Ex-Luis Marcelo übrig, als sich diesem Titel zu fügen, und des Teodoro, seines Herrn, Don-Luisthum nicht blos zu respectiren, es sogar noch zu bestätigen und zu befürworten?[2] Don Diego, eine vorzügliche Komödien-Dupe, adoptirt den zweiten Don Luis mit demselben glaubensseligen Vergnügen, wie den ersten Don Luis. Er wäre Manns und Bruders genug, Beide für die ächten Don Luis zu halten. Unser spanischer Don Diego, neuigkeitssüchtig und erzählungserpicht, wie ein Zeitungsleser, forscht nun äusserst gespannt und begierig den zweiten und doch ersten Don Luis, den Teodoro, nach Berichten aus über italienische Zustände und seine, Teodoro's, eigenen merkwürdigen Erlebnisse. Der Lügenreisesack, den nun Don Luis der Zweite vor Diego ausschüttet, märchenhaft fabelhaft! Ein Foliolügenfelleisen von vier Foliocolumnen, jede zu hundert Versen, die erste beginnend mit „Gustav Adolph, des Nordens glühendem Kometen"[3], und die letzte Foliolügencolumne schliessend mit des zweiten Don Diego-Bauernfängers, Don Luis-Teodoro, Wehklage um seines Seelenfreundes Don Tello, Bruders von Diego und

1) Teresa. Que el criado
Es el Don Luis verdadero.
Elvira. Que tado embuste á ser viene,
No lo dudo, pero él tiene
Mas arte de caballero.

2) Marc. Señora, si erré, aqui estoy
A mi dueño obedecí.

3) — Gustavo Adolfo,
Del Norte ardiente cometa.

Elvira, Tod, und schliessend mit einem aus der Trauerklage, wie Bethoven's IX. Symphonie, in Jubelentzücken ausbrechenden Trillerfinale: „Freude schöner Götterfunken!“ Freudejauchzen, dass alle seine in den vier Grossfoliolügencolumnen überstandenen Trüb-, Müh-, Drang- und Lügensale (Empños del mentir) „wie Schnee an der Sonne“ nebst noch fünf andern „Wies“ — dass wie dieses halbe Dutzend „Wies“, seine zwölf herculischen Lügenthaten, sammt den vier Foliocolumnen zu einer Hercules-Fabel-Apotheose in „Elvira's Augen“ zerschmelzend sich verklären.[1]) Lüge schöner Gotterfunken! Wem der grosse Lügenwurf gelungen, eines Don Tello Don Luis zu seyn, wer ein holdes Weib errungen und sich erlogen, der mische seinen Jubel in Teodoro-Luis' Lügenhymne ein! Juchhe! mischt Marcelo den seinigen ein mit einem Aparte-Jubel: Lüg Du und der Teufel! Kein wahres Wort, kein I-Tüpfelchen, dem sich nicht das Jota rauben und das Tüpfelchen glauben liesse![2]) Don Diego erst! welchen Jubel mischt nicht erst Diego in Teodoro's hohes Lied auf die Lüge ein:

„Aus der Wahrheit Feuerspiegel
Lächelt sie den Forscher an . . .

Auf des Glaubens Sonnenberge
Sieht man ihre Fahnen wehn . . .

Männerstolz vor Königsthronen —
Brüder, gält' es Gut und Blut —

---

1) — mis lastimas y endechas,
— mis ansias y finezas
Como al sol la nieve cruda
Como al campo la alta sierra
Como al jebeche las ondas,
Como el céfiro las ondas
Como al aurora las flores
Como al rocio las jerbas,
A los ojos de mi Elvira
Todos mis males se templan.

2) Marc. (ap. Valgate el diablo mil veces,
¡Que gran mentira) Una linea
Ni una tilde le ha quitado
Á la verdad; ¡Jesus!

Dem Verdienste seine Kronen,
Dreimal Hoch der Lügenbrut![1])

Und augenblicklich seyd umschlungen zu einem Hochzeitspaar![2]) Das Erfindungsgenie der beiden Schelmuffkys hält ihrer Frechheit die Wage. Elvira, die sie belauscht und auf ihrem gegenseitigen Lügen-Compromiss ertappt, schreit das ganze Haus den Gaunern auf den Hals.[3]) Welcher Hals ist aber weiter und überschreit alle andern Hälse? Der Lügenhals! Davon liefert auch gleich Marcelo's Hals eine glänzende Probe, mit seinem Schmähgeschrei gegen Teodoro, der von der Schrulle besessen sey, sich für einen lumpigen Don Luis auszugeben, da er doch ein geborner Conde Fabio ist![4]) und der sich mit der Tochter des Regenten vermählen soll und nun hier eine so elende Maskerade mit dem Don Luis treibt. Aber mich soll der T— reiten, oder Du wirst sie heirathen, Verräther! Die Tochter der Regentin, heirathen! Sofort geh' ich zum König, und meld' es dem gnädigen Papa, dem Marqués de Bitoldo![5]) Doña Elvira schlürft auch gleich den 'Conde' mit Condesa-Begier in's Ohr, und fällt dem aus einem neapolitanischen Strolch zum Don Luis und aus

1) Don Diego.
Gran soldado y caballaro,
Hermana; luego lo vé,
Que en nada me engaña á mi
Que era el Don Luis de Vivero.

2) Que has de desposarte luego.

3) Elv. Embusteros, ah traidores
Ah infames, ah curedadores —
¡Hermano, hermano, criados!

4) Marc. Si, yo tambien
Daré voces, daré gritos
Fieros, grandes, infinitos;
Como parecerá bien
Que, siendo tú el Conde Fabio
Hijo del noble marqués
De Bitoldo, que este lo es . . .

5) Pues á casar te has venido
Con la hija del Regente
Serás, Traidor, su marido;
Iréme al Rey, iré al Conde . . .

diesem zum Conde Fabio Marqués de Bitoldo gelogenen Teodoro in den schlagfertigen, auf Marcelo wegen seiner Ausplauderei mit dem Fluche niederfahrenden Arm: „Ei Du verdammter Schlingel, ich glaube gar, Du willst Dich gegen meine schönen und gerechten Gefühle für Elvira, der ich allein meine Hand bestimme, stemmen und widersetzen!" [1]) Elvira's zwei Oehrchen, ihr linkes Condesa-Ohr und das rechte mit dem Zweifelfloh darin, sie unduliren wie die Schälchen der feinsten Juwelenwage, und das Zünglein spielt bald nach dem Condesa- bald nach dem Flohöhrchen hinüber [2]), hin und her schwankend, bis auch die zweite Jornada ausschwankt. Parallel mit Elvira's Wage hält Teresa ihre massive einschalige Wage, mit dem Centnergewicht „Condesa" auf dieser einen Schale, demgemäss denn auch ihre Zunge, wagerecht vorgestreckt, den Condesa-Marquésa-Ausschlag giebt. [3]) An Elvira's Oehrchenwage halten sich am Schluss der zweiten Jornada die Schalen noch das Gleichgewicht. [4])

Das Schaukeln dauert sogar bis in die dritte Jornada hinein, und so anhaltend, dass Doña Ana Cousine Elvira deshalb aufzieht. [5]) Bruder Diego lügt sich selber in die Conde-Wagschale, um sie mit dem Centnerübergewicht seiner Gläubig-

---

1) Teod. ¿Mis deseos
Tan hermosos y tan justos
Me estorbas, traidor, villano?
Solo á Elvira doy la mano.

2) Elv. (ap.) Que haces
Pesamiento? ¿Harété agravio
En creer que esto es verdad?
Dudarélo? — —

3) Teresa. ¡Que tarde
Que lo tomas! Date priesa,
Señora; que no hay condesa
Que su vispera no guarde . . .
¿Condesa y marquesa junto?
Teodoro. Los piés
Beso al Conde, mi señor.

4) Elv. (ap.) Dudas, yo he de averigaros.

5) Doña Ana.
Y tú ¿por ventura estás
Tan necia?

keit zu belasten, und Elvira's Zweifel in die Luft zu schnellen[1], wozu ihm nun auch die unter den Sachen der Strolche gefundenen, natürlich ad hoc geschmiedeten Briefschaften und Documente verhelfen, die ihre Angaben vollauf bestätigen, so dass Doña Ana's argwöhnischer Scharfblick selber wenigstens eine Braue in die Falte der Bewunderung des Erfindungsgeistes solcher Betrugsfrechheit emporzieht und wölbt.[2])

Nun wird doch aber dieser Erfindungsgeist und diese Gaunerfrechheit, bei Marcelo's seinem Spiessgesellen, Teodoro, zugebrachter Neuigkeit von des wirklichen Don Luis de Vivero Ankunft auf dem letzten Loche pfeifen!

Aus Marchisio's vorerwähnter italienischer Komödiencopie weiss aber der Leser bereits, dass die Strolche mit ihren Anschlägen noch nicht auf der Neige sind, und ersieht zugleich, wie geschickt ihr Landsmann, der Marchisio, den Spanier ausgebeutet, indem er sich nur das aneignete, was in seinen Kram passte, die Gelegenheits-Incidenzen dem Spanier zu weiterem Gebrauch überlassend, wie die Zwischenscenen mit den zwei aufeinanderfolgenden Dienern, von welchen der Eine der 'Señora Condesa, und Duquesa', der Elvira eine von dem Gaunerpaar natürlich gekartete Hofeinladung nach Buen-Retiro zu zwei Theatervorstellungen bringt, zu einer Komödie von dem grossen herrlichen Genie, das sich unter dem Namen Tirso de Molina verbirgt (Gabriel Tellez), und zu einer Tragödie, deren Heldenpaar zwei grosse Schwindler.[3]) Der zweite Diener bringt vom Admiral eine Einladung zum Ball, auf eine mit ihm zu tanzende

---

1) Don Diego.
Todo en su favor
Habla, concierta y responde.

2) Doña Ana.
Engaño o verdad, el diablo
No puede disponer mas bien
Un embuste y un engaño.

3) La primera, de un lucido
Ingenio grande, escondido
En lo Tirso de Molina . . .
— — — — La tragedia . . .
De dos grandes embusteros.

Quadrille. Marchisio schwänzte die Komödie in Buen-Retiro und die Quadrille beim Almirante von Castilien und hielt sich an das Schwanzstück unserer spanischen Komödie, woraus er seine Lustspielkatastrophe geschnitten, an das Erscheinen des wirklichen Luis de Vivero nämlich, den Teodoro sofort, wie bei Marchisio, als den Strassenräuber erkennt, der ihn ausgeplündert, durchsucht ihm die Taschen, worin sich wirklich Elvira's Portrait und sonstige dem Teodoro geraubt seyn sollende Effecten befinden, und sperrt den geknebelten wirklichen Don Luis vorläufig, bis Gerichtsdiener kommen, in eines der Zimmer, Alles mit Hülfe des Don Diego und Alles, wie bei Marchisio, mit Hülfe des Don Antonio Hurtado de Mendoza.

Eingesperrt, durchgebläut, gebunden, sieht sich unser wirklicher Don Luis in der betrübten Lage eines ausgerungenen, vom Bläuel weg durch dieselben Leidensstadien hindurchgewundenen, am Trockenstrick triefenden und vom nasskalten Winde noch hinterdrein gepeitschten Nachthemdes, und verliebt dazu! Verliebt in Doña Elvira's ihm entrissenes Portrait, um welches sich seine thränennasse Seele so sehnsuchtsvoll grämt, wie gedachtes Hemd nach einem Sonnenstrahl, oder nach dem trockenen Leibe seines ihm abhandengekommenen Trägers. Sein grösster Schmerz aber ist das Räthselhafte seiner Lage. In der Ungewissheit seiner Verzweiflungsqualen richtet er an das Schätzel in Gestalt der Hausmagd Teresa die Jammerfrage: Was dieser hombre, Mensch, für ein Caballero und dieser Caballero für ein hombre, für ein Mensch sey [1]), und ob er überhaupt ein Mensch sey und kein carnifex? Dieser hombre steht nun selbst vor ihm im Gefängnisszimmer, um ihm über sich Aufschluss zu geben, dass er nämlich, unser Teodoro, der Don Diego Tello de Guzman sey, und hier erscheine, um einen Act der Grossmuth an ihm, dem angemassten Don Luis de Vivero, seines seligen Freundes, zu üben, indem er ihm die Freiheit schenke, und das geraubte Gut, Kostbarkeiten und Portrait dazu, ob auch sein Herzensfreund, der Conde, mit dem er, Don Diego Tello, seine Schwester Elvira vermählt habe, noch so sehr um diesen Verlust

1) Solo de vos saber quiero
Que hombre es este ó caballero.

trauern und seufzen möchte. Nur pack dich! troll ab, und schier dich, du trübseliger Schatten meines verstorbenen Don Luis de Vivero, meines seligen Freundes![1]) Ob dieser unverschämten Lügenerfindungskunst, die ihn, angesichts seines leibhaften Angesichts, für einen seligen erklärt, fährt Don Luis aus dem Häuschen, und bedauert, dass er, statt der Kette, nicht einen Säbel nachschleife, um dem Gauner einen Denkzettel für seine infame Grossmuth zu geben.[2]) Da kommt Marcelo ausser Athem gelaufen und meldet mit Schrecken, zwei italienische Capitanes und drei Diener des Don Luis de Vivero hätten sich eingestellt und verlangten stürmisch nach ihrem Herrn. Nun möchte sich Teodoro selber belügen, bis er blau oder schwarz wird, um nicht als Lügner erkannt zu werden. Vergebens. Der Schrecken, der alle Gesichter weiss färbt und selbst ein Mohrengesicht fahl wäscht, bleicht das Indigoblau des Anlaufenlassens und die lügenschwarze Russmaske auch auf Teodoro's eiserner Stirne kreideweiss, und auf Diego's Gesicht zornfeuerroth, als er von Don Luis und sämmtlichen um ihn gruppirten Neapolitanern erfährt, dass ein Marqués de Bitoldo, den der Gauner zu seinem Vater gelogen, im ganzen Königreiche Neapel nicht existirt. Eine Abschiedsstandrede muss aber Teodoro, als Grossmeister vom Lügenstuhl seiner Kunst, doch noch zuguterletzt halten, welche Standrede merkwürdigerweise das erste wahre Wort ist, das über seine Lippen kommt. Er führt aus, dass die

---

1) Teod. Yo soy, yo, Don Diego Tello
De Guzman: que los Guzmanes*)
Ser buenos como en el nombre,
Es magorazgo en lo sangre . . .
Todas las jogas de vuelvo
Gima lo el Conde a la brame . . .
Huije luego, vete luego . . '

2) Que a tener aquí una espada —
Os pagára al necio aviso
De tan indignas piedades.

---

*) Guzman = Gutmann. Der Schuft hat die Frechheit, sich zuletzt noch in eine deutsche Haut hineinzulügen, und obenein in die eines Gutmann!

ganze Welt Eine Lüge, „Ein Teodoro ist —“ die Luft, der Tag, das Jahr lügt, und in dem Kartenspiel der Welt sind alle Figuren ächt gefärbt in der Lügenwolle und in der nie ausgehenden, waschächten Lug- und Trugfarbe [1]), die alle Welt bekennt. Aehnlich führt Shakspeare's Timon aus, dass die ganze Welt, Natur und Welt mit einbegriffen, das Diebeshandwerk treibt. Für Mendoza's Teodoro ist der Himmel ein blauer Dunst, der die Erde blau anlaufen lässt und dem Teufel die Haut voll lügt, bis er schwarz wird; und nach Shakspeare's Timon sind die Säulen der Welt lauter Dietriche und Nachschlüssel. Drücken wir menschenfreundlicherweise ein Auge darüber zu, wenn wir Mendoza's Lügengaunerpaar vom blauen Dunst nur das blaue Auge davontragen sehen, mit dem es fortkommt, fortkommt auch in der Welt, ihrem eigentlichen Element. Dass Don Diego seine Schwester Elvira nun mit dem wahrhaftigen Don Luis verheirathet, liegt auf der Hand, die sie ihm in der Anwartschaft reicht, dass seine Kartenfigur in Teodoro's Weltkartenspiel nicht aus einem brennendrothen Herzkönig, roth wie brennende Liebe, in einen Piquebuben, schwarz wie die Hölle, umschlagen werde.

Mendoza's Lügenspiel ist, was Charakteristik, kerngesunde Motivirung und geistreichkomische Durchführung anbelangt, eines der trefflichsten der spanischen Bühne, wo nicht die beste Gaunerkomödie überhaupt — ungelogen!

Nicht auf gleicher Höhe steht, unseres Ermessens, Hurtado de Mendoza's Comedia

Cada loco con su tema

ó

El Montañes Indiano.

(Jedem Narren gefällt seine Kappe. Wörtlich: Jeder Narr mit seiner Schrulle, oder der indianische Gebirgslandmann).

Dieser Indianer, in den spanisch-amerikanischen Besitzungen jener Zeit geboren, ist der närrische Kauz von Neffe des

---

1) Atencion, que nada vive
Sin mentir; ¿no miente el aire,
Miente el dia, miente el año?

eben so närrischen Kauzes von Onkel, des alten Hernan Perez, der, ausser seinem indianisch-spanischen Brudersohn, schlechtweg El Montañes, der Edelbauer vom Gebirge, genannt, aus Westindien Geld wie Heu und hiernächst die Marotte mitgebracht, seine zwei Töchter, Isabel und Leonor, mit dem Stocke in der Hand zu zwingen, ihren Vetter, den rauhhaarigen Gebirgs-Esau zu heirathen, wenn nicht Beide, jedenfalls Eine von ihnen zu der Partie zu zwingen, gleichviel welche von beiden. Der Neffe und Vetter sey zwar nicht gerade bemittelt, aber betitelt, Hidalgo nämlich, und er als Onkel habe einmal die Schrulle, spanisch 'tema', und müsse wegen des Titels, nicht allein des Hidalgo-Titels, sondern auch des Komödientitels halber, die Marotte haben, keinen andern Schwiegersohn besitzen zu wollen, als erstens einen unbemittelten Neffen, der aber zweitens ein Gebirgskrautjunker und drittens ein spanischer Landedelmann, ein Hidalgo ist. Nur einem derart bestallten Neffen sey er entschlossen, Vermögen, Blut und Weib zu geben und zu hinterlassen.[1] Die Töchter aber wollen, weder Beide noch Eine, von dem ihnen mit dem Stock angefreiten Stock-Bauer, Landpflock, Gebirgsblock und Schockschwerenöther von unvermögendem Hidalgo-Vetter nichts wissen. Wenn es schon ein Unbemittelter seyn soll, so müsste es wenigstens ein Caballero seyn, — besteht Tochter Isabel auf ihrer Marotte, — und nicht ein blosser grobkörniger, klobiger Gebirgs-Hidalgo[2], der sein Weib nicht so gut wie seine Kühe und Ziegen hält, die er als richtiger Cyklop mit eigenen Händen melkt. Ein Gebirgs-Hi- oder Fi-dalgo! Fi über den Viehkerl, schütteln sich beide Töchter, „Jonich!" —

Todo miente, y en el naipe
Del mundo, figura es todo,
Y todos representantes etc.

1) — eso ha de ser . . .
Que á mi sobrino he de dar
Hacienda, sangre y mujer.

2) Doña Isabel.
Hidalgo, ¡que triste nombre!
Que aun no dijo Caballero;
Solo hidalgo es mal aguero.

nicht besehen und nicht unbesehen![1]) Vom omen im Namen 'Hidalgo' abgesehen, das ein „Sohn (hijo) von algo" (von „Etwas" etwas Rechts) nämlich, von Maxen, wie er in Wien heisst, aber nicht Kaiser Maxen, Maxen mit der leeren Tasche, Maximiliano senza denaro, sondern mit Batzen, Kies und Moos, Gebirgskies und Gebirgsmoos frisch aus dem Bergwerk, kurz, einen Herrn von Habewas, keinen Herrn von Habenichts, der ein Hidalgo wie lucus a non lucendo, ein Landelmann, ein Johann ohne Land, der blank mit seinem Beutel steht, und der Beutel blank mit Blank und Baar. Ein Gebirgskropf, solch einen Vetter und Hidalgo an den Hals mag kein Weib wie Doña Isabel und Doña Leonor! meint auch Tante Aldonza, betreff desselben Themas oder tema. Sonderbare Gebirgsgrille von dem Montañes, als Brautschatz seiner Frau nichts weiter mitzubringen, wie den Vetter und besagte Grille: den Hidalgo ohne algo. Die Luft von Madrid vertrüge dergleichen nicht.[2])

Allein mit ihrer Schwester Leonor, schüttelt Isabel die Taschen und Täschchen ihres Herzens vollends aus bis auf den Grund, mit einer kleinen Apostrophe an dieses selbige Herz: „Ei ja, Freund Herzchen, mehr fehlte mir nicht, als so ein Wildschwein-Hidalgo aus den Gebirgen von Leon!"[3]) Ein ganz anderes Band fesselt sie, ein ungleich stärkeres, als selbst das Liebesband, das in Westindien ihr Herz mit dem ihres Vetters Don Luis daselbst umschlang[4]), und eröffnet der Schwester, diese

---

1) Doña Isabel.
Yo, no le quiero, sin velle.
Doña Leonor.
Ni yo, quando le haya visto.

2) Y que tienen —
Otro saber diferente —
Estos aires de Madrid.

3) Doña Isabel.
Ay amigo corazon,
No mas me faltaba á mi
Que un hidalgo jabalí
De los montes de Leon.
Quando yo á Don Luis queria
En las Indias, no pensaba

demantene Liebesfessel hätte Don Juan ihrem Herzen angelegt. Leonor hat an dem Herzensfessler nur Eins auszusetzen: dass er zu Fuss einherwandelt, nicht zu Pferd. Leonor's 'tema', Schrulle, Grille ist die, dass ihr Galan beritten seyn müsse. [1]) Ein Caballero ohne Caballo, sey nicht mehr werth als ein Hidalgo ohne algo. Einen Nachtalp, auch Nachtmännchen genannt, das bekanntlich einen Pferdekopf hat, liesse Leonor lieber auf ihrem Herzen hocken, um des Pferdekopfs willen, als einen Galan, oder gar Ehemann, als einen Tag- und Nachtmann zu Fuss. Isabel's Passion ist von edlerem Schlage eine wahrhaft noble Passion. Sie mag keinen Bereiter, keinen kutscherhaften Centaur. [2]) Sie wünscht sich einen Mann von Geist, von Ehren- und Herzhaftigkeit [3]), einen Mann der Hand und Fuss hat, wenn auch kein Pferd, und der auf eignen Füssen steht und geht, nicht mit dem Pferdefuss, wie der Teufel, der im Prado zu Fuss spazieret, nicht vierfüssig auf den Beinen eines Miethgauls. [4]) Kurz, thörichte Schwester, steig' runter vom hohen Pferd! In der Liebe und im Kriege lob' ich mir die spanische Infanterie. [5])

Nach und nach schieben die Scenen anderweitige Vertreter unseres Komödientitels herein. Zuvörderst Isabel's auf Freiers-

---

Que en Madrid amor armaba
Mayor lazo al alma mia.

1) Doña Leonor.
Pues ¿Yo admitiera despojos
De hombre de á pié? . . .

2) Y ese tu galan cansado,
O cochinista o rocinista . . .
Lo que á un picaro le cuesta
Guisarse de Caballero.

3) Pues yo solo un hombre quiero
De ingenio, de honra y valor . . .

4) Que á pié se baje hasta el Prado
Y diga — — —
Aquí, por gracia de Dios,
No viene rocin prestado.

5) Y en fin, necia hermana mia,
La vana ambicion destierra;
Que en el amor y la guerra
Española infanteria.

füssen stramm und correct zu Fuss einhergehenden Galan Don Juan, der seinem Freunde und Begleiter Bernardo das tema, den wunderlichen Einfall plausibel zu machen sucht, der Freund möchte die alte Tante Aldonza entern, dieweil er, Don Juan, sich mit der jungen Nichte, der Isabel, auf den freundschaftlichen Fuss eines Liebhabers stellt. Dem barocken tema setzt Freund Bernardo seine Schrulle, den Schauder vor alten Tanten entgegen[1]; eine Narrenkappe, die eine empfehlenswerthe Sturmhaube abgiebt gegen Hexen-Tanten, wie Doña Aldonza, die auf dem Steckenpferd als Besenstiel herumreitet, in den vierziger Jahren noch heirathen zu wollen, zu Pferd oder zu Fuss. In seinem Schrecken vor Tanten und tias verschwört Bernardo, um sich vor Tanten auf alle Fälle zu sichern, verschwört er das Heirathen in Pausch und Bogen und erklärt sich aus Tanten-Abscheu zum Weiberfeind unter allen Ehegestalten. Auf Don Juan's eheeifrigen Einwurf: Der Ehestand sey heilig, entgegnet Bernardo: „Ja, ein heiliges Offiz, heilig wie die heilige Inquisition, denn wer in den heiligen Ehestand tritt, kann gewiss seyn, daraus mit Teufelsgewalt als armer Sünder hervorzugehen.“[2] Das sey so die Marotte des Santo oficio, eine Kappe von Gestalt einer trichterförmigen Sanbenito-Mütze. Isabela's Kammermädchen Luisa, die dem Don Juan ein briefliches Stelldichein zur Kirche bringt — per pedes Apostolorum versteht sich, nicht auf dem apokalyptischen Schimmel — neckt der aus Tantenfurcht ehescheue Bernardo mit ihrem jugendlichen Zwischenträgergeschäftchen, alias Kuppelhandwerkchen.[3] „Welche Perle für die Hölle!“ Sie giebt es ihm heim: „Welches Ohrgehänge für den Galgen!“[4] Bernardo ist einer der vorzüglichsten Repräsentanten der satirisch-beissenden Begleiterfiguren der spanischen

---

1) ¿Yo querer á una tia? Yo á una tia?

2) D. Juan. El matrimonio es santo.
Bernardo. Y santo oficio,
Porque en entrando en él qualquier casado,
Por fuerza ha de salir sentenciado.

3) Que, siendo alcahueta en flor,
Lo ha venido á ser en fruto.

4) Bern. ¡Que perla para el infierno!
Luisa. ¡Qué arracada para el rollo.

Komödie, eine Art freundschaftlicher Mephistopheles, wie Goethe's Merk, das Vorbild, wie man weiss, zu Goethe's in's höllisch-ironische umgeteufeltem Mephistopheles. Mendoza's Bernardo erinnert an Shakspeare's mit witzig humoristischer Demantspitze gezeichnete Typen von satirisch böser Zunge, rasselnd wie der Schwanz der Klapperschlange, aber ohne Giftsack im Zahn. Klapperschlangen als giftlose Schooss- und Busenschlangen, wie Benedict z. B. Zu solchen bildet das baare Gegentheil der neue Beleg für die durchgängige Stichhaltigkeit unseres Komödientitels, ein Don Julian, eingeführt als „Galan gracioso", der auf seinem Steckenpferd, dem Pferd schlechthin, als 'tema', gestreckten Galopps auf Leonor's hippomanes Herz ansprengt.[1]) Bernardo nennt ihn Caballero testamento todo, und Don Julian's Reitknecht erklärt ihn für den grössten Narren in Castilien[2]), oder wie Shakspeare von einem ähnlichen alten Wicht sagt: Ganz Catalonien hat nicht seinesgleichen. Vor Conflicten, und gar Duellen, scheut er wie ein Pferd vor einer Leiche, nimmt das Gebiss in's Maul und geht durch. Vor Don Juan macht er Kehrt und prescht ab, brobdingragisch wie Swift's Ross Huynnun wiehernd: „Was? Ich mit Einem mich einlassen, der zu Fuss geht?"[3]) In nächster Scene reiten ihn in effigie die beiden Schwestern Isabel und Leonor, Erstere zu Schanden, Letztere Parade, und auf öffentlicher Strasse. Isabel misst ihn neben Don Juan — welcher Unterschied! „Welcher klägliche Wicht! — Welcher stattliche Wuchs!"[4]) Dagegen Leonor: „Ist er nicht schmuck? Ist er nicht fein und zierlich von Ansehn?"[5]) Nächst Pferd ist dem Julian nichts so an's Herz gewachsen,

---

1) D. Juan. Es grandisimo galan
De Doña Leonor.

2) Que no hay tal necio en Castilla.

3) D. Julian. ¿Que?
¿Yo hablar á quien anda á pié?

4) Doña Isabel.
¡Que mal hombre! — ¡Que buen talle!

5) Doña Leonor.
¿No es gallardo? no es airoso?

wie eine Frau mit hübscher Aussteuer.[1]) Don Julian schwört auf jene mundläufige Julian-Schmidt Frage: Herr Schmidt, was kriegt die Jule mit? Um Beider, Don Juan's und Don Julian's, Galanterie auf die Probe zu stellen, bedienen sich die zwei Schwestern des in der spanischen Comedia nicht mehr ungewöhnlichen Versuchsmittels, eines fallengelassenen Handschuhs nämlich, den nicht Don Julian, „der sich vor Nichts bückt“[2]), als vor sich selber, seinem eignen Nichts, und gewöhnlich keinen Handschuh aufnimmt, auch keinen Frauenhandschuh — den mithin auch jetzt nicht Don Julian apportirt, sondern Don Juan, und ihn der Eignerin, der Doña Leonor, ziersam ritterlich zustellt, Das verbindet der Leonor den auf dem fahlen Pferde — mit dem er zusammengewachsen — betroffenen Don Julian. Er scheute wohl, sagt sie, vor ihrem Handschuh zurück, weil er ihn für einen Fehdehandschuh halten mochte.[3]) Besser gefällt ihr Don Juan, wenn er nur kein so armer Teufel wäre[4]), dass er sich nicht einmal ein Pferd halten kann. Diese Marotte hielt auch Don Juan ab, Bernardo's eifrigen Rath, auf Isabel's Humor anzubeissen, zu beherzigen und zu befolgen. Sich selbst aber wünscht Bernardo, dass Leonor eine Woche lang — Tante wäre.[5])

Escudero verlangt Botenbrod (albricias) für die fröhliche Meldung von Hernan Perez' Neffen. Hernan springt ellenhoch vor Freude über die frohe Botschaft — Das ellenlange Gesicht aber, als er statt des erwarteten Montañes, seines Ge-

---

1) D. Julian. Yo enamoro á lo marido
Solo á un dote bien nacido
Y á una hacienda bien hermosa.

2) D. Julian. Nunca yo me bajo a nada.

3) Doña Leonor.
Cansado me ha Don Julian;
Pensó que era —
De desafio aquel guante.

4) Mas apacible es Don Juan,
¡Quien le diera otra fortuna!

5) Yo tamára que Leonor
Fuera tía una semana.

birgsneffen, den Neffen aus Amerika, Don Luis de Peralta, vor sich sieht! Er begrüsst ihn mit dem eben nicht erfreulichen Willkommen: „Aus Westindien hast Du mich verjagt, und hängst Dich nun in Madrid an mich wie eine Klette?“ [1] Der Neffe aus Amerika kratzt sich hinter den Ohren bei der Nachricht von Isabel's Verlobung mit dem Gebirgsvetter, der seiner Braut eben in die zum Empfang ihres ehemaligen Liebsten, des Vetters aus Lima, des Don Luis Peralta, ausgebreiteten Arme läuft, die aber vor der Umarmung des Gebirgsbären von Leon zurückprallt mit dem Schrei: „Jesus, was ist das für ein ungeschlachter Bärenhäuter!“ [2] Mit der gegenseitigen Beäugung und Beschnüffelung des Gebirgs- und des Lima-Vetters, die eine Herausforderung vonseiten des Gebirgsvetters zurfolge hat, schliesst die erste durch Charakterkomik preisliche Jornada.

Die erste Hälfte der zweiten Jornada ist dem Duell zwischen den beiden Vettern zweier Welten, dem Gebirgsvetter aus Leon, und dem Lima-Vetter aus Amerika, gewidmet; die zweite Hälfte der Taufe des Don Julian, die der Escudero, als vermeinte Isabel, an dem Schädel des vor ihrem Balcon sein Nachtständchen absingenden apokalyptischen Reiters auf dem fahlen Pferde mit einem Nachtständchengeschirr vollzieht, von wunderbarer Wirkung, indem der Ausguss den Sänger nur zu einer enthusiastischeren Katzenmusik begeistert, als käme der Guss frisch aus dem Rossquell der Hippokrene. Das Duell unterbrechen Don Juan und Bernardo, die wie zwei Kampfwärtel mit weissen Stäben dazwischen treten. [3] Don Julian, der dazu kommt, drückt sich, um seine jungfräuliche Klinge nicht mit dem Blute von Duellanten zu Fuss zu beflecken. Aus der besorgten Erkundigung seines Onkels Hernan Perez nach seines

---

1) De las Indias vengo huyendo
De ti, y ¿en Madrid ahora
Aun no me dejas?

2) ¡Jesus! ¿Que hombron
Es este?

3) D. Juan. Paz, caballeros.
Bernardo. Paz digo.

Gegners etwaigen Duellwunden erfährt der Lima-Vetter zuerst den Namen des Widerparts; erkennt auch Don Juan zuerst den seine schöne Sonne verfinsternden Schatten [1], und lässt, zu seines Schmerzes Linderung, sich von Don Luis Peralta zwei Foliocolumnen Selbstbiographie, beginnend von der Geburt des Vetters zu Lima und endigend mit dessen trübseliger Brautschau in Madrid, als Pflaster auf seine schwärende Eifersuchtswunde streichen, mit der Versicherung, dass er, Don Juan, des Lima-Vetters Drangsal wie seine eigene empfinde. [2] Onkel Perez fordert in seinem nur für Gebirgsneffen gastfreundlichen Hause den Montañes auf, eine von seinen Töchtern vom Fleck weg zu lieben. [3] Montañes spuckt auch schon in die Hände, um sich zu dem verwegenen Unternehmen anzufeuern, und in die seiner niedlichen Cousinen nicht weniger, denn tausend Küsse. [4] Die Cousinen schieben sich gegenseitig den Vetter zu. [5] Vater Perez hetzt das Gebirgswild zu einer Bärenumarmung auf die Töchter. [6] Don Juan et Comp. kommen dazu und entsetzen sich ob der Hatz. [7] Bernardo schwingt den Kolben, um den Bären zu lausen mit der Schreckenskunde von Don Luis' gefährlichen Duellwunden, und verschiedenen Alguazils, die schon anrücken, um dem Gebirgsbären auf den Pelz zu brennen, während Don Juan's Wildschur bereits zu brenzeln anfängt vor Eifersucht wegen Isabel's Theilnahme an des Lima-Vetters, ihres weiland Liebhabers,

1) Sombra de mi sol hermoso.

2) Señor Don Luis, vuestra pena,
En tan justo sentimiento
Ya como propia la sento.

3) ¿Cual te parece mejor?
Escoge luego.

4) Mil veces, primas, os beso
Las manos.

5) Doña Leonor.
Suya serás, que es may justo.
Doña Isabel.
El hombre tendrá buen gusto,
Y vendrá escogerte á tí.

6) Llega; que para abrazar
Basta mi dispensacion.

7) alborotados.

von Bernardo ausgeheckten Wunden, die zurstelle der in der Thür unversehrt erscheinende Don Luis Lügen straft; fällt aber in demselben Augenblick als Opfer von Bernardo's Wunden schlagendem Erfindungsgeiste, zu Tode geängstigt mit des Gebirgsvetters im Duell erhaltenen Wunden und den ihm, dem Lima-Vetter, auf den Hacken sitzenden Alguazils.[1] Nun kommt auch Don Julian herbei, um, wie gewöhnlich, Kehrt zu machen, beim blossen Redenhören von Duellwunden. Doña Isabel findet ihn so abgeschmackt, dass sie ihn nicht möchte, selbst wenn er zu Fuss ginge.[2] Bernardo bewirft ihn mit Hecheln, die an Julian's handschuhlederglatter — aber nicht fehde- und fechthandschuhlederglatter Haut nicht haften bleiben. Gross und unanfechtbar wie immer schreitet er davon, über das Zeitliche und über kleinliche Duellrache erhaben.[3] Und weltverachtenden Schrittes geradenwegs unter Isabel's Fensterbalcon mit Musikanten, Ständchen halber, und um bei dieser Gelegenheit obgemeldete Taufe vom Escudero mit dem Kammertopfe zu empfangen, der nebenbei Oel in Don Juan's Eifersuchtsfeuer schüttet, aus Ursache, weil dieser mit Don Juan den Escudero für Isabel hält und die Taufe für ein Symbol von Liebeserguss. Don Julian meckert mit triefendem Haupte: „O süsse Isabel!"[4] Täufer Escudero giesst, wie der Wassermann im Thierkreis, aus seinem unversieglichen Topf. Don Juan schiesst auf ihn los, wie Mars auf Adonis als Eber. Montañes gesellt sich hinzu als unaufhaltsamer Schädelspalter mit Valentin's Worten in Goethe's Faust bei Mephistopheles' Ständchen vor Gretchens Fenster:[5]

1) Bernardo. Está el Montañes herido,
Y no es tu peligio poco;
La justicia como un rayo
Anda ya, y es junto al pecho.

2) Doña Isabel (ap.)
No te quisiera,
Aunque anduvieras a pié.

3) — Que yo me fundo
En que no hay, cosa en el mundo
Que me merezca un enojo.

4) ¡Ay dulce Isabel,

5) No canteis,
Y á quien aquí se atreviere

Valentin.

„Wen lockst Du hier? beim Element!
Vermaledeiter Rattenfänger!
Zum Teufel erst das Instrument!
Zum Teufel hinterdrein den Sänger!

Mephistopheles.

Die Zitter ist entzwei!
An der ist nichts zu halten.

Valentin.

Nun soll es an ein Schädelspalten!"

Allgemeines Serenaden-Holzen mit Saiten- und Klappen-Hölzern, von Don Julian's Discantschrei nach „Gerechtigkeit" [1]) und ihren Dienern durchgellt und überschrillt.

Montañes beginnt die dritte Jornada mit einer dem Oheim-Schwiegerpapa auftrumpfenden Streitscene, worin jeder seiner Einwürfe ein an den casco des Onkels fliegender Bruchsplitter scheint vom Schädelspalten her mittelst entzweigeschlagener Instrumente. Er sey herberufen, wettert er, zu heirathen, nicht zu lieben. [2]) Wer hat denn aber jemals die Heirathsthür — eifert Hernan Perez seinerseits — als eifersüchtiger Ständchen-Wütherich, mit gespaltenen Hirnschädeln eingerannt? [3]) Des Montañes darauffolgende Bewerbung um Isabel könnte man sogleich für den Polterabend einer in Scherben geschlagenen Zankscene zwischen Braut und Bräutigam halten. Mindestens fürchtet Isabel's hinter dem inamoviblen Möbel der spanischen Komödie, hinter der spanischen Schirmwand, versteckter Vater, dass es zu einer solchen Polterabendscene kommen könnte, und springt, während des Montañes gleichzeitigem Aufspringen vom Stuhl, zwischen den gebirgsfuchswilden Freier-Neffen und seine Tochter, um einen regelrechten Polterabend anzubahnen. Zärtlich, nicht bär-

---

A cantar le romperé
El instrumento en los cascos.

1) ¡La justicia!

2) Yo de vos llamado he sido
Solo para ser marido,
Que no para ser amante.

3) ¿Quien ha entrado á ser marido
Por las puertas de celoso?

beissig sey der Freier[1], glaubt der Schwiegervater billigerweise von dem Cyklopen aus dem Leon'schen Waldgebirge verlangen zu dürfen, der noch mehr Cyklope, als der siculische Menschenfresser[2], der sich doch wenigstens um die Liebe Galatea's auf seinem Haferrohr zärtlich bewarb, in verliebtes Flötenspiel zerschmelzend, dieweil der Cyklop aus Leons Bergesklüften das Haferrohr schier als ein spanisches Rohr behandle. Montañes poltert entgegen: sein Haberrohr pfeife einmal auf diesem Loche, und trollt mit dem Wahlspruch der Doña Diana davon: „Verschmähung um Verschmähung"[3], und seine Cousine sey ihm zehnmal lieber.[4] Isabel's tema oder Liebeslaune giebt selbst dem Don Juan harte Nüsse zu knacken. Sie neckt ihn erst eifersuchtswild mit dem Vorgeben, sie sey schon versprochen, wie der Matador den Stier mit dem rothen Lappen vor der doppelhakigen Pike reizt und eifert sich nach einer Weile selbst in Wuth über Don Juan's Zögern, auf ihren Vorschlag, sie augenblicklich zu entführen[5], stante pede einzugehen. Als gutmüthiger Mephistopheles ist schon Bernardo bei der Hand, um über die Eifersuchtsschlacht, die sich das Paar liefert[6], sein Lotterspöttlein anzubringen: Don Juan's tema oder Capricho sey kein Haar weniger Schrulle, als die der übrigen Titelfiguren, dieweilen Isabel ein Seraph sey, inbetreff spanischer Doublonen oder doblones, und ausserdem ein frischer Liebesphönix.[7] Bernardo's Spötteltic trumpft Don Juan mit seinem schwärmerischen und mit edlem Armuthsstolz sich brüstenden Liebestic ab: Er verlange keinen andern Reichthum, als die Geliebte anbeten zu dür-

---

1) Tierno, y no bravo, el amante.

2) ¿Que mas testarudo fuera,
Que mas fiero, si viniera
A enamorar á un gigante?

3) Desden pago con desden.

4) Mas me agrado que su hermana.

5) Llévame luego contigo.

6) Dénse batalla de celos.

7) — a Isabel tu la pierdes
Por solo un capricho siendo
Un serafin de doblones
Y un fenix de amores nuevo.

fen.[1] Sonderbarer Schwärmer! und eigenthümliche Laune der Verliebten!

Da lernt nun auch Tante Aldonza, das alte heirathslustige Altjungfern-tema mit Bernardo durchspielen, der aber wieder hinter sein tema, wie Mephisto gegen Martha, sich verschanzt als Matatias, Vater der heiligen Makkabäer, mit Hinzielung auf das Wortspiel „matatias“, „Tantentödter“. Alte Tantenjungfern sind aber nicht todt zu machen, zählebig wie die Kröten oder Katzen, und, wie diese, immer wieder auf die Füsse fallend, auf die Freiersfüsse nämlich, dem Tantenmörder Bernardo unter den mit dergleichen Füssen über den Fuss gespannten Fuss die zwölf Goldbarren gebend, die sie aus Peru mitgebracht.[2])

Die nächsten Scenen sind nicht danach angethan, um unsere Sehnsucht nach der endlichen Abwickelung des Thema's und des Tema's zu beschwichtigen. Die Scene z. B. zwischen Leonor und Bernardo, die sich um Don Juan's Füsse dreht, um seine Liebhaberei nämlich, Grille und tema, zu Fuss zu gehen, worüber Doña Leonor sich wundert, und was ihr Bernardo als so ein eigenes Gelüst von Don Juan erklärt, aber ein von Schicksalstücke auferlegtes[3] 'gusto', die ihm das Pferd zwischen den Beinen weggezogen und Rindsleder unter dieselben geschoben, worauf Doña Leonor der Neugierteufel reitet, zu fragen: ob Don Juan, falls sie ihn in den Stand setzte, sich eine Mähre anzuschaffen, sie, die Mähre, reiten würde?[4]) Dazu,

1) — que ni espero
Mas riqueza que adorarla.

2) Otros mejores que tu
Me ruegan, y ansi me vengo
Que por cara y edad tengo
Doce barras del Perú.

3) Doña Leonor.
Andar a pié (¡que désgusto!)
¿Es necesidad ó es gusto?
Bernardo. Es gusto y necesidad.

4) Doña Leonor.
¿Si rico lo hiciere yo
A caballo no andaria?

meint Bernardo, sey Don Juan zu stolz und nicht genugsam auf den Frauensattel eingeritten. Ebensowenig fällt Bernardo's Scene mit dem hölzernen Eheringelspiel-Türken, dem Don Julian, der von aller Welt Stiche bekommt und keine erwidert, und nun auch Bernardo's ihn mit Eifersuchtsstichen zusetzenden Bemühungen eine Brust von Holz entgegensetzt[1] — auch diese Scene kann unserem gusto nach der Comedia Ende gut in die Zügel fallen. Selbst des Gebirgsbären von Leon, des Montañes, Sichherumbeissen mit Leonor, mit Bernardo und Don Julian's Affensprünge auf — genauer: hinter des Bären Rücken, um vor dem Gebisse sich zu retten. Montañes' und Don Luis' sich gegenseitig als aufgebundene Bären verwundernd über ihre heile Haut trotz Bernardo's jedem von ihnen aufgebundenen Duellwunden.[2] Dieses mit Don Julian um den Preis zäher Lustigkeit kämpfenden Montañes der einzige Zweikampf, den Julian rühmlich besteht — dieses Montañes grossmüthiges Abtreten der Doña Isabel an den Vetter von Lima, dem westindischen Bremen zum Vetter, und des Vetters gerührter Ablehnungsdank für diesen edlen Freundschaftsbeweis.[3]) Des Hernan Perez' Meldung an seine Tochter Isabel, den päpstlichen Dispens betreffend, zur Vermählung mit dem Montañes — all diese Scenen vermögen nur, als Bündel trockenes Reissig, unsern Sehnsuchtsdrang nach derjenigen Scene in lebhafter Gluth zu entflammen, worin Doña Isabel ihrem Vater das lautere Geständniss ihrer Liebe für Don Juan ablegt, mit der Fälschung als Beischlag, dass er sie verführt und plantirt habe.[4]) Der fälschende Beischlag fördert, wie bei Silbermünze,

1) Ten celos, bestia; ten celos,
Majaderon confiado.

2) Mont. — ¿No estas
Herido? — —
D. Luis. Y ¿tú ne quedaste herido?

3) Mont. Mi nobleza se asegura.
Su esposo, Don Luis, serás
— — — —
D. Luis. — — Yo me fio
De vuestra noble amistad.

4) Me dió la palabra.
Que atrevido rompe.

den Cours und Annahme ihres Geständnisses für den Vater, zumal Don Juan de Guevara von ächtem alten Adel ohne Kupferbeischlag.[1]) Don Juan's Freude über die Pistole, die ihm Isabel's Vater auf die vermeintlich treulose Brust setzt, um den vorgeblichen Eheflüchtling zur Heirath und Ehrenrettung der Tochter zu zwingen[2]), Don Juan's Jubelfreude über diesen unerwarteten Ausgang der Komödie bricht um so unaufhaltsamer durch, als dieser Ausgang hingehalten worden, und von ihm selbst hingehalten, da er jetzt noch, unter dem Hochentzücken über die Pistole vor der Brust, seine Armuth geschämig vorschützt, bis Isabel den Furchtsamen an ihr Herz reisst und zum Ehemann, den Seligen, presst.[3]) Montañes nimmt mit Doña Leonor vorlieb, die ihm, auf das vom Vater verheissene Reitpferd hin, als Leibrente[4]), die Hand reicht. Dem Don Julian hilft der Escudero mit dem Nachtständchentopf oder Ständchennachttopf aus dem Traume seiner Ansprüche auf Doña Isabel. Selbst Tantenmörder Bernardo lässt sich die ihm ihre Hand zum Ehebund reichende Tante Aldonza als eventuelle Schwiegermutter gefallen.[5])

---

1) Isabel (ap.)
Heríle por la hidalguia;
Amor, ¡victoria, victoria!

2) Hernan. El traidor muera,
Si al momento no se casa.

3) Cobarde
Pecador, ¿que temes? Llega:
Que á mi melo debes todo.

4) Hernan. — Que tanta renta
Le pondré, que ande á caballo.
Doña Leonor.
A caballo, eso me basta.

5) Doña Aldonza.
(dále la mano)
— — — —
Recibesme?
Bern. Por mi taegra.

Don Luis de Belmonte Bermudéz.[1])

El Diablo Predicador y major contrario amigo.[2])

Das kirchliche Thema geht auf Wiedereinsetzung des in Lucca gefährdeten Franciscanerordens in sein Kloster und sein Almosenrecht. Ein originelles und pikantes Motiv ist, dass diese Wiedereinsetzung durch den Teufel (Luzbel) bewirkt wird, der, im höchsten Auftrage des göttlichen Kindes, die Wiederherstellung in der Gestalt eines Mönches predigt, so dass es manchmal

---

1) Um 1587 zu Sevilla geboren. 1605 war er in Lima, wie er selbst sagt, im Prologe zu seiner 1622 erschienenen, mit noch andern acht Ingenios zusammen verfassten Comedia: 'Algunas hazañas de las muchas de Don Garcia Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete'.*) Ausser dem Achtel dieser und dem Antheil an einigen andern mit Calderon und Moreto, Martin de Meneses u. A. in Gemeinschaft verfassten Comedias und seiner von uns erörterten Teufel-Prediger-Komödie**), ist Belmonte Bermudéz auch als Verfasser von zwei episch-lyrischen Poemen bekannt: 'La Hispalia', bisjetzt, uns wissentlich, noch ungedruckt, und das 1616 herausgegebene Poem: 'La Aurora de Cristo'. Auch an den Preisdichtungsfesten zur Feier des h. Isidoro (1620, 1622) und des wunderlichsten aller Heiligen, San Ignacio de Loyola, nahm unser Belmonte Bermudéz Theil (1622), mit Sonetten und Canzonen in Octaven.

2) „Der Teufel als Prediger und der Freund als grösster Widersacher". Schauplatz die ital. Stadt Lucca.

*) Einige Thaten von den vielen des Don Garcia" u. s. w. Die Comedia ist dem Sohne des Mendoza, Seigeurs von Arauco gewidmet. — **) Von derselben sind drei handschriftliche Copien in der Bibl. de Osuna vorhanden, unter der Jahreszahl 1635, und dem Francisco de Villegas zugeschrieben. In einem Einzelabdrucke wird als Verfasser bald Fray Damian Cornejo, bald Francisco Malaspina genannt, der sie aber nur umgearbeitet hat. Mit dem Autornamen des Luis de Belmonte erschien sie in der 'Parte sexta de Comedias de los mejores ingenios de España'. Zaragoza 1653. 1651. Leirado führt noch ein Dutzend mehr oder minder zweifelhafter vielvätriger oder ausschliesslich unserm Bermudéz beigelegter Stücke an, meist handschriftlich. Mögen sie die Manuscripten-Würmer fressen oder pressen! — wir unseres Orts boten sie sämmtlich zum Diablo-Predicador.

den Anschein gewinnt, als könnte dem Bermudéz selbst, beim Abfassen dieses Mönchs-Auto, der Teufel als Schalk im Nacken gesessen haben, und dass er, der Autor, der zum Rechtsfreunde befohlene verkappte Widersacher des Franciscanerordens war. Durch dieses eigenthümliche Grundgewebe schlingt sich die weltliche Liebe des Florentinischen Ritters Feliciano zu der ihm früher bestimmten, nun aber mit Ludovico, einem reichen Geizhals in Lucca, nächst Teufel Luzbel (Lucifer), dem unversöhnlichsten und verstocktesten Feinde des Franciscanerordens, vermählten, höchst tugendsamen Frau Octavia, die ihres einstmaligen Jugendgeliebten, Feliciano, Liebesanträge, aus ehelicher Treue zu ihrem verhassten Gatten, standhaft zurückweist, schliesslich jedoch von dem Mönch-Teufel, dem 'Diablo Predicador', als Eheprocurator, mit dem Geliebten vermählt wird, nachdem der verruchte Geizhals vom Teufel geholt oder in die Hölle gepredigt und gebetet worden.

Erste Jornada. Luzbel (Lucifer) erscheint auf einem Drachen, ruft seinen Collegen, Asmodeo, aus der Hölle empor, erzählt ihm den Anlass zu seiner Weltfahrt in 4½ Folio-Columnen, die eine widerwillige Verherrlichung und Vergleichung des H. Franciscus mit Jesu Christo verkünden, ferner seine, Luzbel's, ingrimmige Feindschaft gegen des Heiligen Ordensjünger, die Franciscaner, Luzbel's grösste Gegner [1], die elenden Barfüsser, über deren besondere Gunst bei Gott Vater und der h. Jungfrau er sich mehr, als über alle von Gott und Jungfrau ihm zugefügten Unbilden, ärgere. [2] Fordert seinen höllischen Bruder, Asmodeo auf, nach Toledo in Spanien zu eilen, wo die Franciscaner am eifrigsten gehegt und gepflegt wurden, daselbst die Bevölkerung gegen sie aufzuhetzen und Gottlosigkeit unter die Mittelclasse zu säen, da die Reichen ohnehin die Almosenbedürftigen hassen. [3] Während er selbst, Luzbel, in Lucca, den

---

1) Son mis contrarios mayores.

2) Que a tantas persecuciones
Estos miseros descalzos
Tantos vencimientos logren . . .

3) — siembra impiedades
En los de mediana porte . . .

Franciscanermönchen die Hölle heiss machen, ihnen den Riegel vor dem von ihnen gegründeten Kloster vorschieben, und Schimpf und Misshandlungen von den Einwohnern, statt Almosen, zuschanzen wolle.[1] Hierbei würde ihm ein reicher Geizhals aus Lucca, Namens Ludovico, eifrig zur Hand gehen, dessen Gattin aus Florenz eben in Lucca eintreffe, die von ihrem Vater, einem vermögenlosen, goldgierigen Edelmann, mit diesem ehrgeizigen Viehkerl[2] verheirathet worden. Asmodeo besteigt Luzbel's Rennthier, den Höllendrachen, zum Fluge nach Spanien. Luzbel rüstet sich zu seinen den Mönchen zu spielenden Teufelsstückchen. Ludovico empfängt seine aus Florenz mit ihrer Dienerin Juana eintreffende, vor seiner Hässlichkeit schaudernde junge Gattin[3] mit aller Filzigkeit eines reichen Knickers. Luzbel, beim Empfange unsichtbar gegenwärtig, hat seine Freude dran, und begleitet das darauf folgende Gespräch der tugendhaften Octavia mit ihrem vormaligen Freier, Feliciano, den Ludovico als Verwandten seiner Neuvermählten duldet, mit entsprechenden Apartes und Einbläsereien gegen die Gattin und den heimlichen Anbeter. Ludovico's Eifer für Almosenspenden erfährt der Klosterguardian sogleich, der mit Bruder Antolin, dem Gracioso im Mönchsspiel, vorspricht. Barsch und grob weist ihnen Ludovico die Thür, zu Octavia's stillem Kummer, die ihr Loos, das Zusammenleben mit einem solchen Menschen, beiseit ihrer Dienerin Juana klagt.[4] Luzbel hat sich,

---

No en los ricos te embaraces,
Que —
Aunque vean dos mil pobres
No harán reparo ninguno.

1) La conservacion no logren
De un convento que han fundado,
Haciendo en sus moradores
Que las limosnas conviertan
En vergonzosas baldones.

2) Con este ambicioso bruto.

3) Horror el verle me ha dado.

4) Juana.
Morir sera lo mas cierto,
Pues naci tan destichada.

als überflüssig neben einem solchen Wicht, entfernt. Bruder Guardian, der sich durch eine besonders feine Nase für Witterung von Teufel und Höllenunrath auszeichnet, hat es schon dem Ludovico angerochen, dass der Teufel aus ihm spreche.[1] Wüthend bedroht der Geizhals die beiden Klosterbrüder als Vagabunden mit Mord und Todtschlag.[2] Guardian erscheint mit Bruder Antolin vor dem Gobernador, ihre Noth klagen. Schon liegt diesem aber Luzbel, als unsichtbarer Einbläser, in den Ohren mit verhetzenden Apartes gegen die Franciscaner. Zum Unglück für den Guardian und sein Kloster spielt ihm sein Teufelsriecher, die Nase, wiederum den Streich, auch am Gobernador den Teufelsbraten zu riechen.[3] Ein zorniges Verbot des Gobernadors, den Mönchen Almosen zu geben, ist der Bescheid, womit des Guardian feine Teufelsnase, als lange, abzieht. Nun steht Luzbel selbst mit einer solchen vor dem verschleierten Kind Jesus, das durch Engel Michael dem Teufel gebieten lässt, dass er den widerspenstigsten Almosen- und Franciscanerfeind, den Geizkragen Ludovico, zum Almosenaustheiler an die Mönche umstimme mit Teufelsgewalt. „Was?" — schreit Luzbel — „Gewalt? Ich soll gegen mein eigenes Höllenfleisch wüthen? Dass Gott sich erbarme über mein Geschick!"[4] Das dicke Ende seines Jammers kommt aber erst mit des Erzengels Befehl, im Namen des verschleierten Jesuskindes: Luzbel solle sich sofort und unweigerlich aufmachen und, in Gestalt eines Franciscanermönchs, das ausrichten, was der h. Franciscus selber thun würde, in's Kloster nämlich sich verfügen, und die Mönche, die den Entschluss gefasst, die Stadt zu verlassen und ein anderes Kloster aufzusuchen, daselbst festhalten, und Almosen für sie einsammeln und für ihren Unterhalt sorgen. Man kann sich Luzbel's Gesicht denken, nachdem die himmlische Erscheinung, das verschleierte Jesuskind, und der für

1) El demonio por ti habla.

2) Matad esos vagamundos.

3) Sin duda
Mueve el demonio tu lingua.

4) ¿Yo contra mi mismo? ¡Pesia
Mi desdicha!

ihn fürchterlichste aller Erzengel, der heilige Michael, sich enthoben, unter dessen Fusstritt er seiner Zeit geächzt und als Höllenwurm sich elendiglich gekrümmt und gewunden! Man kann sich Luzbel's Gesicht und den Monolog denken, den er über die unerhörte Zumuthung hält: „Er soll den Heiligen spielen, den Almosensack über die Schulter nehmen, und sich vor allen seinen Teufeln so lächerlich blamiren! Was aber machen? Mit San Michael ist nicht zu spassen. Zwinge Dich, Israel, und bänge Dich, Jacob! [1]) Du bist nicht der erste Teufel, der in einer Kutte steckt. Frisch denn, die Kapuze über die Ohren und den Bettelsack über die Schulter!“ Da steht er schon, als Franciscaner, vor Pater Guardian und Bruder Antolin: „Gelobt sey Jesus Christus!“ grüsst er die Brüder mit einer aparten Kolik-Grimasse. [2]) Guardian schlägt ein Kreuz über seine Nase, die sich schon auf's Wittern legt [3]), und Bruder Antolin fragt sich: Durch welche Thür ist dieser Bruder denn eigentlich eingetreten? [4]) Bruder Nicolás versichert, er habe selbst die Thür zugeschlossen. Bruder Luzbel meint dagegen: Vor Gott sind alle Thüren gleich, verschlossene wie offene [5]), und giebt sich als „Bruder Gehorcher mit Teufelsgewalt, vormals Cherub“, zu erkennen. [6]) Guardian dringt auf Angabe von seines Kommens Zweck durch verschlossene Thüren, dergleichen scheine seiner Nase nicht geheuer, er für seine Person zittere [7]), und sie für die ihrige wittere. Letzteres erscheint dem Fray Antolin so bedenklich, dass er sich nach Ysop und Weihwasser

1) Pero ¿para que me causo,
Si el ejecutarlo es fuerza?

2) Deo Gracias,
Hermanos (ap.) ¡Fiero castigo!

3) ¡Valgame Dios! ¿Quien es, padre?

4) ¿Por dónde ha entrado este fraile?

5) No hay puerta
Cerrada al poder divino

6) Mi nombre es y mi apellido
Fray Obediente Forzado
De antes Querub . . .

7) ¡Temblando estoy!

umsieht[1], um Guardian's Riecher zu besprengen für den Fall, dass es der Böse wäre. Pater Luzbel bestellt seinen von Gott selbst erhaltenen Auftrag unter bauchgrimmigen Apartes.[2] Die Mönche geloben, das Kloster nicht zu verlassen, und sehen, insbesondere Bruder Antolin, dem gefüllten Almosensack des Paters, „Gehorcher aus Höllenzwang, vormals Cherub", mit wässrigem Mund entgegen, nicht ohne Zwinkeln der Nasenlöcher vonseiten Pater Guardians[3], und nicht ohne leises, instinctmässiges Mitschnoppern vonseiten Bruders Antolin[4], der kein Auge von Guardian's Nase lässt. Mit Luzbel's Aufforderung an Bruder Antolin, ihm beim Almoseneinsammeln mit den nöthigen Tragkörben zur Hand zu seyn, und mit der Versicherung, dem zweiten Komödientitel: su mayor Contrario Amigo, als Schlussvers, geht die erste Jornada unserer humoristischen Mönch-Teufelskomödie zur Rüste.

In der zweiten Jornada kommen sämmtliche Mönchsnasen, mit Pater Guardian's seiner an der Spitze, immermehr dahinter, dass Fray Forzado der Geist sein möchte, der stets das Böse will und stets das Gute schafft.[5] Fray Antolin und sein Klosteresel sind reichbeladen mit Almosenspenden zurückgekehrt, und kann nicht genug von den Seltsamkeiten erzählen, die er an dem Wundermann, dem Fray Forzado, unterweges erlebte. Schnellfüssiger, als der Wind, arbeitet er für hundert Bar-

---

1) Yo apercibo
Hisupo y agua bendita,
Por si acaso es el maligno.

2) (ap.) ¡Que yo tal pronuncie!
(ap.) ¡Volcanes respiro!

3) Este es angel; no replico.

4) Alguna sarna se cura
El padre; que el olorcillo
Es de azufre.

Der Pater muss die Krätzcur halten
Denn er riecht ein weniges nach Schwefel.

5) Fray Pedro.
Yo creo que es angel . . .
Guardian (ap.)
Puede ser; pero no bueno.

füsser.[1] Für Guardian's Aparte's ist es eine ausgemachte Sache, dass Pater Forzado niemals in solchen Ehren gestanden, seitdem er vom Himmel gefallen.[2] Gleich geschäftig zeigt sich der Teufel-Almosenier und Almosenprediger bei dem neuen Ehepaar. Octavia weist alle Versuche ihres Vetters und ehemaligen Geliebten Feliciano, durch Juana eine Unterredung mit ihr zu erlangen, unerbittlich zurück, entreisst ihm ihr Liebesbriefchen aus früherer Zeit und zerreisst es vor seinen Augen, mit der Drohung, ihn durch ihren Gatten Ludovico ermorden zu lassen, wenn er sich nicht schleunigst entferne. Ludovico, der dies im stehenden Winkel (rincon der spanischen Bühne belauscht, findet die Briefschnitzel, buchstabirt so viel heraus, als nöthig zu dem Vorsatz, Octavia zu erdrosseln.[3] Wer hält ihn davon ab? Luzbel, Pater Forzado, der die Jago's auf den Weg der Tugend zu predigen, die Heiligen-Mission und das Teufels-Zeug hat. Der Teufel tritt ihm mit der Almosenbüchse in die Quere, worüber Geizhals des Teufels ist vor Wuth und dem infernalischen Almosenmönche widerwillen und um Gotteswillen Dämon, Höllenphantom, und solcher Verbalinjurien mehr in's Gesicht schnaubt[4]), als bliese sie Pater Guardian's Teufelspech und Teufelsdr— schnüffelndes Nasenloch. Dem Wucherer und Geizhals geisselt Luzbel das unbarmherzige Ohr mit socialtheoretischen Hieben, dass es schier schallt wie ein alt-Held'scher Leitartikel: „Glaubst Du, Dein Capital sey Dein eigen? Nicht etwa das durch Wechselwucher ergaunerte Vermögen ist Eigenthum, sondern das im Schweisse des Angesichts durch Arbeit von Früh bis Abend verdiente und im Arbeitsschweiss

1) El camina mas que el viento,
Y trabaja por cien hombres.

2) Guardian (ap.)
Nunca se vió tan honrado
Desde que cayó del cielo.

3) Mis manos en su garganta
Podran impedir que acudan
A sus voces las criadas . . .

4) No sé.
Como no temes mi furia
Fraile, fantasma ó demonio.

genossene Brot.[1] Was? Du dünkst Dich Herr und Eigenthümer Deines Besitzes, Du Krähe! der nur mit lauter fremden, von anderer Leute Arbeitsschweisse glänzenden Federn prangt?“[2]) El Diablo predicador ein Socialdemokrat, Socialreformer! Der Teufel als Prediger und Reclamemacher für die Socialdemokratische oder Alt-Heldische! — Nicht blos in diesem Franciscaner-Auto, in den meisten Autos, selbst sacramentales, streut der Teufel solche socialistische Dörner unter den Waizen, oder — wie man's nimmt — dieses Waizenkorn unter die Dörner, und predigt aus der Biblia pauperum den Armen das socialistische Evangelium, die reichen Schlemmer, Börsenmäkler, Gründer und Capitalisten als Höllenböcke, die Armen als Himmelsschafe gegeneinanderstellend mit Schellen von internationalen Tendenzen, die freilich noch hinter der eisernen Maske der Almosenklosterbüchse als Pfennige kirchlicher Barmherzigkeit klappern, welche Maske aber doch schon auf das communale oder internationale Visier hindeutet, mit welchem drei Jahrhunderte später der Krieg gegen das Capital von den Kadmus-Rittern oder den Luzbel's der socialdemokratischen Theorien geführt werden wird. Insofern hat das spanische Auto sacram. eine culturhistorische Bedeutung und gährt in seinem Brotdogma die Brotfrage. Am entschiedensten arbeitet dieser Sauerteig in dem längsten aller Autos 'Las Cortes de la Muerte', dessen Grundmotiv als der Zwiespalt zwischen Pauperismus und Capital, in der Form von Almosenbarmherzigkeit und Bettelmöncherei freilich immer noch, bezeichnet werden kann. Es sollte uns leidthun, wenn die Länge des gedachten, durch alle Stände vor den Cortes des Todes die Armenfrage, für's erste als Barmherzigkeitsfrage, hindurcherör-

---

1) Y no solo la adquirida (fortuna)
Con viles cambios y usuras
Oro es toda de quien la goza,
Sino la del que madruga
Para el trabajo á la aurora
Comiendo de lo que saca.

2) Pués ¿Cómo tu de la hacienda
Dueño absuluto juzgas
Siendo corneja, vestida
De tantas ajenas plumas.

ternden Auto — wenn der Umfang dieses Auto, als Armenadvocaten, dasselbe unserer Analyse entziehen sollte, deren enger Walfischschlund wohl Schwärme von dramatischen Häringen, ganze Tonnen voll Auto-Sardellen verschlingen kann, aber nicht die Tonne zugleich, mit der sie blos zu spielen sich begnügen und bescheiden muss.

Den Almosen- und Barmherzigkeitsdolch setzt auch unser Luzbel dem hartherzigen Capitalisten Ludovico an die Kehle, nebenbei auch das Gottesschwert des jüngsten Gerichts über dessen Haupt schwingend. Vor diesem Richtschwert zittert, reuezerknischt, der Wucherer; dem Almosendolch an der Kehle aber setzt er den metallenen Geizhals unerweichlich entgegen. [1]) Luzbel sprüht Höllenfunken vor Zorn und schnaubt den Wucherer an: „Verworfne Creatur! Du schlimmer als Luzbel! Denn Lucifer, wenn er könnte, würde Reue fühlen; Du könntest bereuen und willst nicht!" [2]) Der Wucherer schreit nach Hülfe — unter dem Keulenschlage und Ruf: 'La bourse ou la vie', lässt der Börsenmäkler das Leben, aber nicht die Börse — Diener stürzen herbei und wollen den zur Thür hinauswerfen, der mit den Pforten der Hölle zur Thür hereinfällt! Gracioso-Scenen zwischen Luzbel und Bruder Antolin, der vom barmherzigen Almosenteufel beim heimlichen Beschmausen des eingesammelten Vorraths und hamsterartigen Verbergen eines guten

---

1) Luzbel. Mira que de su justicia
La divina espada empuña . . ,
Mira que ya la desnuda,
Mira que el brazo levanta,
Mira que el golpe ejecuta.
Ludovico. Ya me arrepiento.
Luzbel. — Pues ¿qué dudas?
La caridad es puerta.
— — dame limosna
Ludov. Eso no.

2) Vil creatura,
Peor que Luzbel te juzgo,
Pues si él pudiera, sin duda
Fuera su arrepentimiento
Tan grande como su culpa.
Y tu, pudiendo, no quieres.

Theils in seine Backentaschen betroffen, und vom mildthätigen Sohn der Hölle gezwungen wird, das Unterschlagene den herbeigerufenen Armen herauszugeben; Luzbel's Scenen ferner mit Feliciano, der, als Vetter und Liebhaber, Anstalten zur Entführung Octavia's macht [1]), und von Pater Luzbel auf Octavia's schliessliche Lebens- und Ehrenrettung durch Den vertröstet wird, der ihn, den Teufel, mit seiner Heilssendung betraut hat [2]), — vertröstet wird mit dem stillen Vorsatz, im nächsten Teufels-Monolog Gott den Herrn zu fragen, warum er ihn gerade, der am wenigsten dazu berufen, geschweige auserwählt — ihn gerade zum Vollbringer frommer Thaten auserkoren [3]), der sich dagegen nur mit seiner stehenden Redensart verwahren könne: Non possumus?" — Gedachte Scenen gehen nach der Schlussscene vor sich, die mit Octavia's vom verruchten Geizhals, trotz Abmahnung des unsichtbar bleibenden Luzbel [4]), vollführten Ermordung der zweiten Jornada ihren Teufelsschlussantheil unter des Erzengels Michael Aegide zumisst. „Ich sterbe unschuldig; heilige Jungfrau verleihe mir Deinen Schutz!" — haucht Octavia als ihren Todesseufzer aus. — Siehe, da steigt auch schon die heilige Jungfrau in einem Engelchor hernieder, berührt mit ihren himmlischen Händen die Erwürgte, sie zum Leben erweckend, und entschwebt, vom Höllen-Pater Luzbel auf den Knieen angebetet, wie von einem der Apostel bei ihrer eigenen Auferstehung und Himmelfahrt. Die erstandene Octavia will dem Teufel die Füsse küssen, dem h. Belzebub, in der Meinung, dieser habe sie vom Tode erweckt. Bescheiden lehnt er den Pantoffelkuss ab, die Auferstandene an die heilige Jungfrau, und den Feliciano, der schon voller Freude sich zu Octavia's Entführung gemeldet hat, nach Gottes Beschluss verweisend, dass ihm, Luzbel, genannt Pater mit Teufelsgewalt (Forzado), Octavia's Obhut

---

1) Por primo suyo y amante,
A Octavia debo librar.

2) Pues quien aqui me ha enviado,
Vida y honor le dará.

3) ¿Por qué a mi me lo mandais?
Sabiendo vos que no puedo.

4) Encantador, embustero,
¿Donde te escondes?

bis auf Weiteres vom allerhöchsten Herrn überantwortet worden. Feliciano möchte nur getrost zur Stadt zurückkehren. Er, des Herren Sendbote und Stellvertreter auf Erden, werde schon einen Ort ausfindig machen, wo die Auferweckte vorläufig in Sicherheit und gefahrlos verweilen könne.[1] —

Der Teufel ist ein strammer Worthalter, was ihm die dritte Jornada bezeugen muss. Er verwahrt die vom Tod erstandene Octavia so unversehrt, als ob sie niemals gestorben wäre, und nur, wie sie selbst gegen Juana äussert, nur geträumt hätte.[2] Der Tod ein Traum — das Gegenstück zum Leben ein Traum. Der Teufel-Prediger bewahrt sie mit so heiler Haut, dass er zugleich die Continuität ihres posthumen Zustandes mit ihrem vortodlichen wieder herstellt, indem er sie zu ihrem abscheulichen Gatten, dem geizhalsigen Würger, zurückbegleitet, mit dem sie, laut ihrer eigenen, gegen Feliciano's erneute Liebesanträge sich verwahrenden Erklärung, leben und sterben wolle, als treue, kirchlich angetraute Gattin.[3] Seine Barmherzigkeit 'su caridad', wie sich Pater Luzbel — analog dem 'su santitad' und mit Antwartschaft auf das 'su infalibilidad' — nennen lässt, begleitet Octavia zu ihrem Galgenstrick zurück, aber an sein dem Feliciano gegebenes Versprechen erinnernd, dass Octavia nicht umhin werde können, ihm, dem Feliciano, schliesslich anzugehören.[4] Währenddessen getröstet sich Ludovico daheim der Hoffnung, dass seine an ihm mit Hängen und Würgen hängende Gattin von dem Bruder Hexenmeister heimlich begraben worden[5], und lebt nebenbei der Zuversicht, bald den Feliciano ihr nachzuschicken. Octavia und Juana verschleiert, Luzbel mit seinem Knappen, Bruder Antolin, un-

1) Vos, Feliciano, volvéos
Á la ciudad; que yo á Octavia
Pondré donde esté sin riesgo.

2) Mi muerte,
Como la he dicho, fue un sueño.

3) — he de volverme
Con él á vivir muriendo.

4) Id seguro; que no puede
Dejar de ser vuestra Octavia.

5) Ese fraile encantador
De secreto la ha enterrádo.

sichtbar bleibend, treten bei Ludovico ein. Beim Erblicken der verschleierten Gattin glaubt Ludovico des Todes zu seyn vor Entsetzen. Von allen Schrecken das Schrecklichste ist — selbst für bessere Ehemänner als Ludovico — eine vom Tode auferstandene Frau das Fürchterlichste. Um nicht in Ohnmacht zu fallen, hält er sie für ein Gespenst, ein Phantasma.[1] Nachdem sie ihn des Gegentheils und ihrer Verzeihung versichert, schwingt der Teufelsracker den Dolch, um sie zu einem Gespenst zu machen. Der bisjetzt unsichtbar gebliebene Bruder Antolin fällt dem recidiven Mörder in den Arm. Ludovico bleibt verzaubert stehen, Octavia und Juana entschlüpfen. Ludovico, aus dem Starrkrampf zu sich gekommen, will seinen Ingrimm an dem nun unsichtbar gewordenen Bruder Antolin auswüthen, der ihn aber mit einem zu dem Behufe im Aermel verborgenen Kieselstein in einen wiederholten Starrkrampf versetzt. Ludovico fühlt einen kalten Schweiss durch die Adern rinnen.[2] Teufel-Prediger ermahnt den Verstockten zur Besserung, mit so salbungsvoller Eindringlichkeit, dass dem Sünder das Herz im Leibe schmilzt, sogleich aber in Starrkrampf verfällt, so wie Pater Luzbel die Almosen-Saite anschlägt. Eso no — „Alles, nur das nicht“, berlinisch kürzer: „Jo nich!“ Nun hat seine letzte Stunde geschlagen. Luzbel ruft: „Herr! ist es Zeit?“ San Miguel (hinter der Scene) „Ja.“ „Hinunter mit Dir, Rebell, elender Frevler!“ — donnert ihm Luzbel zu mit der Donnerstimme, die er am Leibe hat, wo es gilt — „Hinunter mit Dir, Du mein leibhaft Ebenbild! hinunter in die wilde Flamme, die Dich zu Kohle für ewige Zeiten brennen soll!“[3] Ludovico

1) ¡Valgame el cielo!
Fantastica vision.

2) Un frio sudor
Se ha esparcido por mis venas.

3) Rebelde vil pecador.
— — — — —
fiero
Retrato mio
— — baja
Adonde en llama feroz —
Seas eterno carbon.

versinkt wie nur der Teufel selbst. San Miguel erscheint in einer Wolkenmaschine und trägt dem Luzbel auf, dafür zu sorgen, dass der Versunkene sein Vermögen an die Armen vergebe. Luzbel citirt seine Grossmutter Astarot aus der Hölle, die, in Ludovico's Gestalt, des Erzengels Befehl vollzieht, und in Gegenwart des verblüfften Gobernador die Schätze des Wucherers unter die zusammenberufenen Armen der Stadt Lucca vertheilt. Luzbel giebt nun auch das inzwischen hinzugetretene Liebespaar, Octavia und Feliciano, zusammen, wirft die Franciscanerkutte ab, aus der er sich zu des Pudels Kern entpuppt, der er ist, desgleichen die Astarot, seine Grossmama, und versinkt mit ihr und der Legion Teufel [1], die ihm beim Vertheilen von des Börsenmaklers Ludovico Baarschaften und Staatspapieren an die Stadtarmen behülflich gewesen, in sein höllisches Erbreich vor Pater Guardian's ihm nachschnoppernder Nase und vor Bruder Antolin's glotzenden Augen, der sich darüber zumeist verwundert, dass er des Teufels Cumpan [2] und Sancho Pansa gewesen. Unstreitig eines der geistvollsten Auto's und, inbetreff des kühnen, volksthümlichen Gracioso-Humors, der es durchweht, ein Unicum.

Don Carlos Boil Vives de Canesma.[3]

El Marido asegurado
(Der sichergestellte Ehegatte).

Der Ehegatte, der vor der Verheirathung sich, inbetreff der Liebestreue seiner Zukünftigen, sicher stellen, in dem heiklichsten-

1) Con una legion
De espiritus que le asiste.

2) ¿Que fuese yo
Compañero del demonio?

3) Erblickte 1560 das Licht von Valencia. War Mitglied der Academia de los Nocturnos unter dem nächtlichen Namen 'Recelo' (Besorgniss). Befreundet mit Lope de Vega, während dessen Aufenthalt in Valencia, auf den Boil oder Boyl ein akrostichisches Sonett dichtete (abgedruckt in Lope's uns bekanntem beschreibenden Poem 'Fiestas de Denia'. Val. 1599). Ferner schrieb Boyl zur Feier der Vermählung König Felipe's III. mit Margarita de Austria ein Epitalamio in Octaven, und

Ehepunkte also, Numero Sicher, wie man zu sagen pflegt, ziehen will, ist Sigismundo, König von Neapel, und die Braut, die sicilianische Prinzessin, Infanta Menandra, ist das Versuchs- und Prüfungsopfer, deren eheliche Treue er dadurch auf die sicherste Probe zu stellen sich getröstet, dass er sie in ihrem Verhalten gegen einen als mitverlobten Bräutigam untergeschobenen Substituten beobachtet. Der Substitut ist Conde Manfredo, der, zum Glück für die wenigstens subjective Richtigkeit der Beobachtung und für Erlangung eines für die Beobachtung geeigneten Phänomens — ein ernstes Liebesverhältniss mit der Schwester des Königs Sigismundo von Neapel, mit Prinzessin Fulgencia hat, das aber für den königlichen Bruder bis zu Ende ein Geheimniss bleibt. Zum Glücke! Denn sonst hätte der auf Ehetreue experimentirende Frauenherzensforscher gleich bei der ersten Verrichtung, behufs Gewinnung eines reinen Phänomens, seinen Unberuf zu solchen Beobachtungsanstellungen bekundet, massen der Substitut in die sicilianische Infanta sich allen Ernstes hätte verlieben und Gegenliebe finden können, ohne dass im Mindesten deshalb die Richtigkeit des Experiments tangirt und in Frage gestellt worden wäre. Die Berechtigung zum Experiment konnte König Sigismundo nur aus der Braut schon erprobter Liebe für ihn schöpfen; einer Braut, die er nie, und die auch ihn nie gesehen; um die er durch Procuration, von seinem Abgesandten nach Palermo, hatte werben lassen. Zum Glück, zum zweitmaligen Glück für das Experiment, hatte der Gesandte König Sigismund's Portrait der sicilianischen Prinzessin mitgebracht, so dass der König sich ihrer Liebes- und Treueverpflichtung jedenfalls in effigie versichert zu haben, und auf diesen bildlichen Versicherungsgrund das Experiment der weiteren Sicherstellung anstellen und bauen zu können glauben

verschiedene andere lyrische Poesien (in der Gedichtsammlung 'El prado de Valencia'. Herausg. von D. Gaspar Mercader Conde de Buñal. Val. 1608). Von dramatischen Dichtungen sind blos zwei Comedias des Boyl bekannt: 'El Marido asegurado', die wir unseren Lesern der Länge und Breite nach vorlegen, und 'El Pastor de Menandra, ein wenig bekanntes, von Jimeno angeführtes, von Garcia de la Huerta nicht erwähntes Stück. Boyl's Sterbejahr und seliger Sterbetag werden merkwürdigerweise von den Biographen angegeben: 24. Febr. 1621.

durfte. Stellt denn nun wirklich König Sigismundo auf Grund dieses durch eine Portrait-Liebe errungenen Anspruchstitels die Probe an? Keineswegs! Er experimentirt auf ein ganz anderes Phänomen hin: auf die unbedingte Ehetreue schlechthin, seinem eigenen Portrait in's Gesicht, und auf die Voraussetzung, dass Infanta Menandra, Conde Manfredo, mit dem Sigismundo die Bräutigams-Rolle tauschte [1], von diesem Personenwechsel bona fide getäuscht, für König Sigismundo halten und ihn als den mit ihr verlobten Bräutigam nehmen werde. Mit ihr verlobten? Da sie doch König Sigismundo's Bildniss als das ihres Bräutigams aus der Hand seines Brautwerbers, seines Gesandten, empfangen? Zum Glück, zum drittmaligen Glück, ist dieser vom König Sigismundo selbst angewiesen, der Infanta Menandra, die dem als König Sigismundo sie empfangenden Manfredo das vom Gesandten ihr zugestellte Portrait des als Manfredo gegenwärtigen Originals vorzeigt, weiss zu machen, dass er, Gesandter Honorio, bei der Ueberreichung die Portraits verwechselt, und ihr Manfredo's, statt König Sigismundo's, Portrait zugestellt habe. Der wirkliche Manfredo kann daher getrost die Infanta bedeuten: das von ihr vorgezeigte Portrait sey des (Pseudo-) Manfredo Bildniss. Wenn jemals in einem spanischen Stücke das nationaltypische Parallelbild sein Wesen trieb, so ist es in diesem Gattentreueassecurations- und Gattensicherstellungs-Drama, dem genuinen Urbild-Drama des genetisch dem Nationalgeist eingeborenen, um eine imaginäre Bildniss- und Personenverwechslung sich bewegenden doppelbildlichen Paralleltypus, in jedem der nun sich aufrollenden Situationsbilder des Stückes durchgängig abgespiegelt. Wie kam nun überhaupt König Sigismundo auf den Gedanken, ein so verwickeltes Phänomen seiner Beobachtung zu unterziehen? Den Gedanken blies ihm auf gut spanisch ein Eifersuchtsverdacht auf den Duque Norandino ein, der in Palermo zu den eifrigsten Anbetern des Infanta gehörte [2], der

1) Quiero que vos llame el mundo
A Sigismundo, Manfredo,
Y a Manfredo, Sigismundo.

2) Sigism. A Norandino ha tenido
Por galan Menandra bella.

sie nach Neapel begleitete, und zum Glück, zum viertmaligen Glück für die Versuchsmühe und das Beobachtungs-Oel des Königs Sigismundo, zu den albernsten herzoglichen Galans der spanischen Bühne zählt. Ein Glück für das vermeinte subjective Gelingen des Experiments; da ein solcher Galan, im Maasse seiner windigen Albernheit, nur ein negatives Gewicht auf der Wagschale der Sicherstellungsgewissheit abgiebt.

In einer so angelegten Komödie musste, selbst wenn sie keine spanische wäre, jede Scene, jeder Dialog ein Janusgesicht zur Schau tragen. In einer spanischen Komödie dieses Schlags wird das Janusgesicht auch noch mit dem Doppelschielen behaftet zu seyn nicht umhin können, mit Strabismus convergens und divergens zugleich. Menandra, die Märtyrin dieser auf die letzten Spitzen hinaufcombinirten Doppelbrautstands- und Doppelehe-Verwechslungsexperimente und Treuheitsproben, wird, im Verhältniss ihrer für den Pseudo-Sigismundo, für Manfredo, an den Tag gelegten Treugefühle [1]), den Experimentator, den wirklichen König Sigismundo, mit der Freude eines zu seiner Befriedigung gelangenden Experimentes erfüllen; gleichzeitig aber in demselben Grade dem Manfredo, im Hinblick auf geheimes Liebesverhältniss oder gar geheimes Ehebündniss mit des Königs Schwester, Fulgencia, angst und bange machen. Und je mehr der Pseudo-Manfredo (Sigismundo) Menandra's Eifersucht gegen seinen Substituten, den vermeinten König, durch Vorspiegelung von dessen geheimer Liebe für eine Dame [2]), ein Phantasiebild [3])

Y quiero, desconocido,
Probar lo que tengo en ella,
Pues he de ser su marido.

1) Menandra (zu Manfredo).
Toda soy obligacion
Todo tu gusto es mi ley . . .
Yo nací para quererte,
Y he de querer tus antojos . . .

2) Mas no culpemos al Rey,
Que tiene adónde acudir,

3) Sigism. (ap.) Por bautizar
La tengo en el pensamiento.
— — — — — —
Pensando estoy á que nombre.

für Sigismundo, aufstachelt; desto vergnügter wird sich der Pseudo-Manfredo mit diesem neuen für seine Beobachtung erfreulichen Phänomen kitzeln.[1] Und wie juckt ihn, den als Manfredo verkappten König, nicht erst der heimliche Lustkitzel ob dem glänzenden Resultat seines Experimentirens, wenn er für seine heissberedte Liebeserklärung und die Berufung auf sein der Menandra von seinem Freiwerber Honorio überbrachtes Pseudo-Manfredo-Portrait[2] — wenn Sigismundo für diese Aufdieprobestellung von Menandra's ihre Neigung für ihn, den falschen Manfredo, erstickender Brauttreue eine noch heissere Verschmähungs-, Schimpf- und Verdammungslauge über den Kopf empfängt, mit der hochentrüsteten Drohung, seine Unverschämtheit züchtigen, mit dem Tode bestrafen zu lassen![3] Die eheliche Liebe, er schlägt sie für die Sicherstellung seiner ehelichen — Stirne vor dem Syllogismus cornutus mit Wonne in die Schanze. Dem Doppelgänger des Königs, dem Manfredo, der sie nach der Ursache ihrer Entrüstung fragt, erwiedert sie, hinter Sigismundo's Rücken: ihr Zorn sey ein verstellter[4]), und zielt auf seines, des vermeinten Königs Verhältniss mit einer andern Dame, einer ihrer Hofdamen — doch so, als rüge sie des Pseudo-Manfredo (Sigismundo) Liebesverhältniss zu sothaner Dame, für welches Vergehen sie des Manfredo (Sigismundo) Bestrafung ver-

---

1) Me arrime . , .
Pues sabes que yo te quiero,
Pues sabes que me enternece
Tu duro pecho de acero,
Pues sabes lo que merece
Un amador verdadero,
Pues sabes und noch mehr des Pues sabes —

Sic vos non vobis . . . sic vos non vobis . . . Aehnlich ereifert sich Menandra, sie weiss nicht für welchen Manfredo und welchen Sigismundo.

2) Para enamorar tu ver
Te dió Honorio mi traslado.

3) Vil, villano
Con el Rey, con mi tambien,
Y con mi honra inhumano
Yo te mandaré matar.

4) Era un enojo finjido.

lange.[1] Jeder Januszweikopf ist die Atrappe und das Maskengehäuse eines dahinter verborgenen Janusdoppelgesichtes, und die ganze Komödie gleichsam ein Parallel-Palimpsest in unzähligen Deckschichten. Zuletzt, da Manfredo, der Pseudo-Sigismundo, ein taubes Ohr zu der Anklage macht, deckt sie ihre Karte auf: Wie nun wenn ich die Dame wäre, die der Manfredo (Sigismundo) mit Liebesanträgen verfolgt? [2]) Auf diese Anklage sieht sich Pseudo-Sigismundo, der wirkliche Manfredo, gemüssigt, zwei taube Ohren zu machen, so dass Menandra voll Aerger über eifersuchtslose Taubheit und gänzliche Fühllosigkeit gegen den ihm in's Ohr gesetzten Eifersuchtsfloh, zornig davongeht. Die Citronenpresse der Verwechslungsspiele drückt diese, wie man sieht, bis auf den letzten Tropfen aus. Wackere Citronenpresse! Die Scenen zwischen Manfredo und König Sigismundo, worin das Janusdoppelgesicht wenigstens ohne Doppelmaske sich zeigt, besorgen die Reinigung der Citronenpresse, um sie zu weiteren Ausquetschungen in Stand zu setzen. Zwischendurch nimmt Sigismundo auch die verschimmelte Citrone, den Duque Norandino, in die Presse und quetscht ihm innige Freudenächzer aus über die Erfolge, die König Sigismundo, auch für den Duque der Manfredo, bei Menandra zu des Duque Gunsten zu erzielen ihm versichert. Duque regt in der Quetsche so lustig die vor Entzücken zappelnden Gliedmassen, wie die hölzerne Gliederschlange in der drückenden Hand Kopf, Hals und Schwanz. Kein so grosses Vergnügen äussert Fulgencia unter der Pressschraube, die Menandra's Klage über des Königs (Manfredo) Kaltsinn gegen sie und seinen absoluten Mangel an Eifersuchtsempfänglichkeit so nachdrücklich auf Prinzessin Fulgencia wirken lässt, dass sie dieser Eifersuchtsangsttropfen auspresst. [3]) In diese Tropfen schmilzt die letzte Scene der ersten Jornada, zwischen Fulgencia und ihrem Manfredo aus, der ihr mit dem Sultanfavorittuch seiner zugeschwornen Liebestreue den Angstschweiss von der Stirne wischt.

---

1) Mandalde, Rey, desterror.

2) ¿Y si digo que fue a mi? . . .

3) Fulg. ¡Ay triste, que no me agrada
Que á ti te parezca bien!

Die zweite Jornada eröffnet König Sigismundo mit einem Tanz, den er nämlich an seinem Schnürchen den Duque-Hampelmann, den Norandino, ausführen lässt, der, ausser sich vor Entzücken über die, laut Sigismundo's Versicherungen, ihm von Menandra geweihte Liebe, deckenhoch springt und, mit Horazens summo feriam sidera vertice Erde und Himmel, und Alles was zwischen Erd' und Himmel sich regt und kreucht, anjauchzt.[1] Als ihm gar Sigismundo den Inhalt seines mit der hinzugetretenen Menandra gepflogenen Gespräches mittheilt, welcher Inhalt von Menandra's schwärmerischer Leidenschaft für die herzogliche Marionette überfliesse — die Purzelbäume, die diese Marionette vor Liebeslust schlägt! Schade, dass wir an seinem Entzücken uns nicht betheiligen können, maassen dasselbe, wie diese Eingangsscene überhaupt, nur eine Wiederholung ähnlicher Scenen in der ersten Jornada ist. Das einzige neue Incidenz in Sigismundo's für den albernen Duque zum Fopp- und Vexirdialog glossirtem Gespräche mit Menandra ist das billet doux der unbekannten Dame, das sie in ihres Pseudo-Verlobten (Manfredo's Hosentasche[2]) gefunden, und dem Pseudo-Manfredo (Sigismundo) mit der Frage vorzeigt, ob er vielleicht die Schreiberin mit der Handschrift errathen könne? Und wie kennt und erklärt er sie! Handschrift und Schreiberin! Er erkennt in der Handschrift die seiner Schwester Fulgencia, und in der Schreiberin die Geliebte seines Substituten Manfredo, und kaut in Apartes an der bitteren Pille, anstatt sie zu verschlucken, unter fürchterlichen Drohungen gegen die leichtfertige Schwester und gegen den elenden Wicht, ihren unebenbürtigen Liebhaber,

1) Tierra alegre, adonde mora
Un favor tan impensado,
Jardin do nace el aurora
Cielo que no te has mostrado
Ser tan cielo como agora;
Plantas que reverdeceis
Con las nuevas que escuchais.

Fuentes . . Pajaros . . . Flores . . . Sol bello . . . etc. etc. cum gratia in infinitum.

2) Hallé en una faltriquera
De aquellas calzas . . .

oder gar heimlichen Gatten.[1] Von der schäumenden Wuth, womit Sigismundo dem von ihm selbst bestellten Doppelgänger das verrätherische Briefchen in der nächsten Scene vor Augen hält, kann man sich aus den angezogenen Apartes einen Begriff machen; desgleichen aus dem bisher erprobten Verwickelungsgeschicke unseres valencianischen Dramatikers, Don Carlos Boil de Canesma, sich auch zu ihm der geschickten Finte versehen, womit sein Manfredo sich aus dieser Schlinge zieht. Hatte nicht König Sigismundo selbst ihm, seinem bestallten ehelichen Doppelgänger, unter den Fuss gegeben, dass er, behufs Eifersuchtserregung bei Menandra, dieser den Verdacht seiner heimlichen Liebe für eine Dame beibringe? Konnte er diesem königlichen Rathe getreulicher und überzeugender nachkommen, als wenn er, den Menandra doch für König Sigismundo halte, deren Verdacht auf dessen Schwester, folglich für Menandra, seine (Manfredo's), Schwester, lenke, und die vermeinte Schwester dadurch noch vermeinter mache, dass er — Sigismundo selbst! — der Menandra insinuire, die vermeinte Schwester sey eben nur eine vermeinte, die, unter dem Namen einer vorgeblichen Schwester, sein (Manfredo's) heimliches Liebchen sey?[2] Bravo Don Carlos Boil! utroque pollice bravo! So bravo, dass es ihm König Sigismundo, in dulci jubilo über Fund und Finte, als bravissimo! zuruft, den Substituten als seinen treuesten Freund, Doppelgänger und Pseudo-Pseudo an sein Herz drückend[3]), um das „Ein Schlag und zwei Pseudo-Herzen“ vollauf zu geniessen. Von seines Alter Ego, als Pseudo-Yo el Rey, glücklichem Funde fühlt sich König Sigismundo's erfindrischer Ehrgeiz so angestachelt, dass auch er sein Verwickelungskunststück zumbesten

---

1) ¡Ah liviana! ¡Ah vil villano!
¡Ah Manfredo mal nacido!

2) Manfr. Si la haces tu creer
Que no es Fulgencia mi hermana,
Sino que en nombre fingido
De hermana, es mi dulce amiga.

3) ¡Oh mi amigo verdadero,
De mi vida la midad
De mis gustos fiel tercero etc. etc.

geben muss, mit dem, Manfredo's Doppelfinte überbietenden Kniff, in Menandra's Gegenwart mit seiner Doppelvermeinten und des Königs einfachen Schwester Fulgencia so schön zu thun, wie möglich, um Menandra's Eifersucht auf die Höhe der Verwickelungsfinte — welche zugleich die äusserste Spitze der Verwickelungskunst des spanischen Drama's überhaupt sein dürfte — zu treiben, und nun, in dieser allerhöchsten Doppelspitze den glänzenden Spitzpunkt seines überraschend gelungenen Experimentes erblickend, sich selbst am Hochgenusse von Menandra's aus reiner, dogmatisch-abstracter Gattinnen-Ehre und Ehetreue für den vermeinten, nichtgeliebten Gatten, pflichtschuldigst gehegten Eifersucht zu laben und zu weiden. Aus solchem Verwickelungs-Mechanismus geht nun eine Doppelscene als Triumph der spanischen Parallelgestaltung hervor, von zwei Gruppen gebildet; auf der einen Seite[1] Manfredo mit Fulgencia, mit der er, des Königs Sigismundo, ihrers Bruders Anordnung buchstäblich befolgend, wie in einem tête-à-tête scharmutzirt. Auf der andern Seite die darüber, dem ehelichen Ehrendogma zulieb, sich grün und gelb vor Eifersucht ärgernde Menandra mit dem falschen Manfredo und ächten, über diese probate, sein Experiment in allen Punkten bestätigende Eifersucht sich bis in den vierten spanischen Himmel hineinkitzelnden Sigismundo. Ein zugespitzteres, gelungeneres Aufschraubestellen des Situationsmechanismus aufkosten des natürlichen Gefühls und einer psychologisch gesunden Motivirung ist kaum denkbar. Menandra, das Opfer dieser, man möchte sagen, inquisitorischen Folterdamenschraube und Pseudo „spanischen Stiefel" als dramatischen Schnürschuh oder Stiefel der Intrigue — Menandra wankt, auf Fulgencia gestützt, aus dieser Doppelscene davon, wie eine peinlich Inquirirte aus der Folterkammer des heiligen Gerichts: „Weh mir! wie das Herz mir bricht vor Schmerz!"[2]) Vor Folterschmerz, Du Aermste! „Lass nur gehen" — sagt sie ächzend

---

1) Nach der Theater-Anweisung: (Aqui se apartan Sigismundo y Menandra a una parte, y Manfredo y Fulgencia á otro.)

2) **Menandra** (ap.)

¡Ay da mi! que el corazon
Me revienta de dolor!

zu Fulgencia — „denn ein tyrannischer Schmerz wird meinem Leben ein Ende machen, wenn es meine Hand nicht thut." [1] Alles in majorem gloriam des Frauenehren-Dogma's; wie in der Folterkammer des heiligen Gerichts die wirkliche Marterschraube und der wirkliche spanische Stiefel in majorem gloriam des spanisch-katholischen Glaubensdogma's ihr Spiel treiben. Und ein spanischer König und Grossinquisitor könnten ihre gegenseitige Befriedigung nach dem Auto-da-fé nicht wärmer und mit gefühlteren Worten zu erkennen geben, als unser König Sigismundo und sein Substitut Manfredo einander beglückwünschen [2], mit herzensbrüderlichem Händedruck die zweite Jornada schliessend.

Und Jornada tercerca vollendet das peinliche Untersuchungs- und Verhörspiel mit Menandra im Styl des heiligen Officiums. Gleich im Beginn des dritten Tags sieht man Menandra in ihrer Verzweiflung einen Dolch zücken, um sich zu tödten, diesen Selbstmord, den Pseudo-Manfredo verhindert, als einen christlichen bezeichnend. [3] Pseudo-Manfredo (Sigismundo), der sie auf das christliche Gesetz verwies [4], schlägt ihr als bestes Rachemittel vor, die Fulgencia zu ermorden, und erbietet ihr, für den Lohn ihrer Gunstgewährung, das von ihm bereitete Gift an. [5] Weiss auch der Zuschauer, was er von diesem Anerbieten zu halten hat, so bleibt für ihn Menandra's

---

1) Vamos, que un dolor tirano
Ha de acabarme la vida,
Si no la acaba mi vida.

2) Sigism. Digo que es tan á mi gusto
Querido amigo Manfredo
Que del placer de este susto
Darte las gzacias no puedo . . .

3) Y ha de dejar darme muerte
Siquiera por cristiandad.
— — — — —
Antes soy cristiana fiel'
— dando muerte á mis celos..

4) Que desdice tu crueldad
De la ley cristiana.

5) Pues yo el veneno aprestado
Te daré.

Lage und Stimmung doch peinlich und grausam. Zu der vom falschen Manfredo als Lohnesdank für Gift geforderten Gunstgewährung will sich die ehrendogmensteife Menandra nur unter der Einschränkung verstehen, dass diese Gunst die Grenzen der Freundschaft nicht überschreite[1], unbeschadet der namenlosen Freude, die sie über den Vergiftungsvorschlag empfindet.[2] Sigismundo bereitet das vermeinte Giftgetränk, Menandra holt es der Fulgencia als köstlichen Labetrank. Fulgencia setzt den Becher an die Lippen, Manfredo hält sie vom Trinken zurück, und besteht darauf, dass „dieses eifersüchtige Weib“[3] zuerst davon trinke. Menandra in der grössten Angstklemme.[4] Sigismundo zieht gegen sie, als Vergifterin, den Degen, ruft die Wache herbei und entfernt sich mit Fulgencia und Manfredo, die unglückliche Menandra ihrer Seelenqual überlassend, die sie in einem Sonett aushaucht. Sie wird als Gefangene in ihr Zimmer verwiesen, wo sie von ihrem Hofmeister Conrado erfährt, dass sie zum Tode verurtheilt sey. Er rathet ihr, auf Duque-Hampelmanns, Norandino, Fregatte nach Sicilien zu fliehen. Menandra, als todesmuthiges Ehrenweib von Pseudo-Gattin, weist selbstverständlich die Rettung zurück. Mag der König thun, was er nicht lassen kann: sie will sterben und am liebsten von seiner Hand sterben.[5] Ein Capitan kommt, ihr das Todesurtheil verkünden. Sie schenkt ihm dafür eine goldene Kette mit der Erklärung, sie sterbe mit demuthvoller Ergebung in die gerechte Verurtheilung ihres hohen Herrn, des Königs.[6] Nun aber die Entwickelung! Der bis auf's Aeusserste gespannte Bogen der Doppelgänger-Verwickelung zerbricht in der Hand der Katastrophe. Statt einer der Schürzung entsprechenden Knoten-

---

1) Men. A dar favores me obligo
Con amistad sin deshonra.

2) Divino engaño,
Que adorar Menandra debe.

3) esta celosa mujer.

4) Men. ¡Que terrible confusion!

5) Haga el Rey, su acuerdo siga;
Muera, y muera de su mano.

6) Y dile al Rey, mi señor,
Que procede como justo.

lösung erhalten wir eine, wie beim verzauberten Nestelknüpfen, durch Besprechung, kraft Hexenspruch, bewirkte Entknüpfung. Fulgencia stattet nämlich der zur Hinrichtung sich bereithaltenden Menandra einen Besuch ab, um ihr das Sachverhältniss zu erzählen: „Dieser Manfredo ist ein verstellter Sigismundo“ u. s. w. Fulgencia's Aufschluss soll ein Geheimniss seyn, was zur Folge hat, dass Menandra der Auseinandersetzung gegenüber, die ihr in der letzten Scene Manfredo noch als König Sigismundo über die Gründe ihrer Hinrichtung hält, und den zwei von ihm gestellten Bedingungen gegenüber, an deren Annahme er ihre Begnadigung knüpft: dass sie nämlich dem Manfredo (Sigismundo) ihre Hand gebe, und ihn von der Verlobung mit ihr losspreche, damit er sich mit Fulgencia vermählen könne — dass Menandra, diesen schliesslichen Erörterungen gegenüber, sich in der Lage jenes geheuchelten Incognitohahnes befindet, der des Malers Unterschrift: das ist keine Gans oder Ente, sondern ein Hahn, stillschweigend acceptirt. Und nicht blos Menandra — jede der zuletzt noch am Aufschluss sich betheiligenden Personen, stellt einen solchen durch seine Unterschrift sich legitimirenden Hahn vor! König Sigismundo mit seinen Aufschlussgebern als Haupthahn, kraft seiner Namentunterschrift, an der Spitze ein für die Komödie schlimmerer Hahnrei, als die, gegen welche König Sigismundo sich mit seinem Experiment sicher gestellt zu haben vermeint.

Guillem de Castro.[1])

El Amor Constante

Die standhafte Liebe.

Nicht des Königs — namen- und geschichtslosen Königs — Liebe zur Nisida, der Königin Kammerfräulein — Fräu-

1) In seinen handschriftlich gebliebenen 'Efemérides' berichtet der aragonische Comthur Don Diego Vich: „Castro starb in Madrid, am Montag des Jahres 1621, im Alter von 62 Jahren. Ein hochberühmter Dichter. Er starb so arm, dass man ihn von Almosengeldern im Spital der Krone von Aragon begraben musste.“*) Gleichwohl hatten wenige

*) „Murió Castro en Madrid, lúnes el de 1621, de edad de sesanta y dos años; poeta famoso; murió tan pobre, que de limosna le enterraron

lein vor der Welt, Kammerfrau vor Gott und ihrem Gewissen und ihrem heimlichen Gatten — nicht des Königs Liebe be-

---

spanische Dichter sich so reichlicher Jahresrenten und Einkünfte, dank der freigebigen Gunst hoher Gönner, zu erfreuen, wie Guillem de Castro y Bellois, der, aus alterlauchter Familie, zu Valencia 1569 geboren, inbezug auf Anlage, Leichtigkeit und Erfindung, unter den valencianischen Bühnendichtern die Stellung etwa einnehmen möchte, die Lope de Vega unter den castilischen Dramatikern behauptet. Die uns schon bekannten valencianischen Biographen Fostér, Rodriguez, Ximeno wissen aus Guillem de Castro's Jugendzeiten so wenig zu berichten, wie Nicol. Antonio, so wenig, als hätte ihr Landsmann, der Koryphäe der ältesten und gefeiertesten der spanischen Bühne, der valencianischen, — gar keine Jugendzeit gehabt, und hätte sich mit Einem Sprung von der Wiege auf den Rücken seines Dienstpferdes, das er als Hauptmann einer Küstenwächter-Cavallerie-Compagnie ritt, und sich im Hui wieder aus dem Reitsattel mit Einem Voltigierwurf nach Neapel hinüber in die Gunst der Grafen von Benavente geschwungen, die ihn, wie die Raketten den Federball, mit ihrem Gönnerschläger der Glücksgöttin als Statthalter von Segano in den Schooss warfen, woraus ihn diese wieder flugs mit ihrer Schürze nach Madrid und gradenwegs in das von silberumsponnenen Darmsaiten gestrickte Schlagnetz der Herzoge von Osuña und Olivarez schnellte. Vor lauter Glückswürfen kam der Dichter-Federball so weit, dass er die auf seinen zwanzigjährigen Ikarusflügen verzettelten Federn zusammenklauben musste, um, zur Fristung seines und seiner Gattin Leben, Theaterstücke zu schreiben. Dass es Ikarusflüge gewesen, erfahren wir aus der einstimmigen Beschuldigung seiner Biographen, die ihm jenen schwunghaft hochfliegerischen Schwindelgeist, jenen ritterlich-phantastischen Abenteuergeist eines spanischen Dichter-Don Quijote zur Last legen, der ja auch den Sohn des Kunstmeisters Dädalos, den jugendlichen Don Quijote der Lüfte, in's Blaue durch den Aether jagte, und schliesslich in das nach ihm benannte Ikarische Meer stürzte, das nicht stürmischer und klippenvoller, als das Bühnen-Meer, worauf so viele Planken gescheiterter Stücke als schwankend schlüpfrige Bretter treiben, welche dieses Meer bedeuten.

Der genannte aragonische Comthur, Don Diego Vich, schenkte Guillem de Castro's von dem berühmten Ribalta gemaltes Bildniss, wie auch die Portraits anderer Kunst-, Zeit- und Landschaftsgenossen Castro's, des Komödiendichters Tarrega z. B., des Gaspar Aguilar, deren dramatische Conterfeye wir ebenfalls in unsere Geschichtsgallerie aufnahmen — und anderer valencianischen Theaterdichter Bildnisse, dem Kloster de la Marta in der Stadt Alcira, wohin sich G. de Castro zurückgezogen hatte und

---

en el hospidal de la Corona de Aragon." (Vom valencianischen Biographen Ximeno mitgetheilt.)

steht die Standhaftigkeitsprobe; diese Liebe ist, aus unüberwindlicher Leidenschaft, blos toll, spanisch-fatalistisch-brunsttoll, und

---

wo er starb. Diese Portraits befinden sich gegenwärtig in der Akademie San Carlos zu Valencia.

Zwischen G. de Castro und Lope de Vega bestand eine edle kunstgenössische Freundschaft. Der grösste castilianische, in der Valencianer Schule gebildete Dramatiker widmete unter andern seiner Komödien, die 'Las Almenas de Toro' (Die Zinnen von Toro) betitelte dem grössten valencianischen Bühnendichter, unserem G. de Castro, welcher als Gegenehrengeschenk mehrere von seinen Comedias Lope's natürlicher Tochter, Marcela, die auch wir in gutem Angedenken behalten, dedicirte.

Alle Zeitgenossen, die seiner gedenken, stimmen im Lobpreis überein. Cervantes zeichnet ihn ehrend aus in seinem Viaje. Im prologo zu seinen Comedias rühmt er „die Lieblichkeit und Süsse des Castro."*) Der grosse Lope ruft ihn in seinem 'Laurel de Apolo' an als lebensvolles Genie, Lichtstrahl, Feuergeist.**) Drei Jahre vor seinem Tode erhielt G. de Castro die Investitur eines Ritters vom Santiago-Orden. Er war auch Mitglied der Academie de los Nocturnos***) in Valencia.

Als lyrischen Mitkämpfer beim San Isidorfeste kennen wir bereits unsern G. de Castro. Dergleichen Festgedichte zur Feier von Heiligen sind von ihm in reicher Anzahl gedruckt in mancherlei Büchern jener Zeit, und handschriftlich in den Archiven der Academie de los Nocturnos und Bibliotheken vorhanden. G. de Castro's Comedias sind in zwei Theilen erschienen:

Primera parte de las Comedias de Don Guillem de Castro — Valencia, por Felipe Mey 1618. 4°. Und bei demselben 1621. 4°.

*) „Estimense — la suavidad y dulzara de don Guillem de Castro."

**) El vivo ingenio, el rogo,
El espiritu ardiente
De don Guillem de Castro.

***) Die „Academie der Nächtlichen" wurde am 4. Oct. 1591 gestiftet und bestand bis zum 15. April 1593. Die Mitglieder versammelten sich jeden Mittwoch zur Nachtzeit (daher der Name) im Hause ihres Präsidenten Don Bernardo Cathalan de Valeriola. In jeder Sitzung wurde eine Rede in Prosa verlesen und poetische Productionen vorgetragen. Der nächtlichen Zusammenkunft entsprachen die akademischen Namen der Mitglieder: Stillschweigen (Silencio), Schatten (Sombra), Finsterniss (Tinieblas), Ruhe (Riposo) u. s. w. Guillem de Castro hiess Secreto (Geheimniss); Gaspar de Aguilar 'Sombra', Carlos Boil 'Recelo' (Besorgniss), Miguel Beneito 'Sosiego' (Ruhe). —

bleibt es bis tief in die Katastrophe hinein; aber nicht darüber hinaus. Diese, die Katastrophe überdauernde Liebesstandhaftig-

Dieser erste Band enthält folgende Comedias:
Don Quijote de la Mancha.
El curioso impertinente.
El perfecto Caballero.
El Conde Alarcos.
Las mocedades del Cid, primera parte.
Las hazañas del Cid, segunda parte.
La humildad soberbia.
El desenganado dichoso.
El Conde de Irlos.
Los mal casados de Valencia.
El nacimiento de Montesinos. (El conde Grimaldos).
Progne y Filomena.

Parte segunda de las Comedias de don Guillem de Castro, dirigidas a Doña Maria Ana de Figuerola y Castro.*) Año 1625. Valencia por Miguel Sorolla. 4⁰.

Enthält:
Engañarse engañando.
El mejor esposo San José. (El transito de San José).
Los enemigos hermanos.
Quanto se estima el honor.
El Narciso en su opinion.
La verdad averiguada, y engañoso casamiento.
La justicia en la piedad.
Pretender con pobreza.
La fuerza de la costumbre.
El vicio en los extremos.
La fuerza de la sangre.
Dido y Eneas. (Los amores de Dido y Eneas).

Und andere Comedias in verschiedenen Sammlungen oder als 'sueltas' gedruckt, und handschriftlich (in der Bibl. des Duque Osuña namentlich, diesem Manuscripten-Luxor voll handschriftlicher Komödien-Mumien). Mit Mira de Mescua zusammen schrieb G. de Castro das mythologische Schauspiel: La manzana de la discordia y robo de Elena (Apfel der Zwietracht oder Raub der Helena).

Ein Lieblingsthema für Guillem de Castro, im Unterschiede von andern spanischen Bühnendichtern seiner Zeit, ist der Ehebruch. Schicklicher und glücklicher als solches Argument ist die Wahl historischer Ro-

*) Guillem's Cousine.

keit verbeispielt das geheimeheliche Liebespaar: Celauro, des Königs Bruder, und Nisida, das Hoffräulein vor dem ganzen

manzenstoffe, die G. de Castro mit Vorliebe und grossem Talent behandelt. Das Capa y espada genannte Genre der Sitten-Komödie (Com. de Costumbre), hat G. de Castro zuerst mit theatralischer Kunstfertigkeit zur Geltung gebracht. Zu den vorzüglichsten dieses Schlages rechnet die spanische Dramaturgie die Comedia El Narciso en su opinion (Der Narciss in seiner Einbildung, Vorbild für Moreto's Comedia de Costumbre: El lindo Don Diego), ferner die schon durch den Titel die Gattung kennzeichnende Comedia: La Fuerza del Costumbre (Die Macht der Sitte oder Gewohnheit), von welcher Lorenzo Gracian in seiner Schrift 'Arte de ingenio' sagt: „dass sie durch Schmuck und Schönheit des Verses wie durch Erfindung den unsterblichen Lorbeer verdiene.“*) In der Sitten- und Charakterkomödie El perfecto Caballero, zeichnet de Castro in der Person des Don Martin Centellas ein Muster ritterlicher Vollkommenheiten und Tugenden, im seltsamsten Abstich gegen das Hauptmotiv der Handlung, das die doppelte und kreuzweis verflochtene ehebrecherische Liebe des Königs von Neapel für Briscida, Cousine und Hofdame seiner Gemahlin, der Königin, und parallel zu dieser die Liebe gleicher Natur, die Briscida's Bruder für die Königin hegt, zum Gegenstande hat. Castro's Kunstmanier in Behandlung solcher Motive kann unser Leser aus de Castro's von uns besprochener Comedia 'El amor Constante' entnehmen, die sich um einen ähnlichen Zapfen dreht, und auch darin mit dem 'Perfecto Caballero' übereinstimmt, dass in letzterer die vom Könige geliebte Briscida dessen verbrecherische Liebe zurückweist, in reiner Liebe glühend für den spanischen Caballero Don Miguel de Centellas, wie in der Com. 'El const. Amor' Doña Ines für ihren heimlich mit ihr vermählten Gatten Don Celauro, des Königs Bruder. Weicht aber zu ihrem Unglimpf und Nachtheil von unserer Castro-Comedia in dem überaus anstössigen Motive ab, dass dieselbe Briscida die Liebe ihres Bruders Ludovico zu der Königin begünstigt, und seinen nächtlichen Besuch bei dieser fördert, die ihn für den König hält, den sie, die Königin, als vermeinte Briscida erwartet. Um das Maass von Scandal und frechverbrecherischer Sittenschändung voll zu machen, lässt diese „Sitten“-Comedia Ludovico's Nachtbesuch im Schlafgemach der Königin vom Könige überraschen, und diesen vom Ehebrecher ermorden. Ein französischer Tragiker aus Victor Hugo's gräulromantischer Unzuchtschule konnte G. de Castro's Perfecto Caballero mit demselben Glück und angemassten Ruhme auf die französische Bühne verpflanzen, mit welchem der

*) „por la bizarria del verso y por la invencion merece el inmortal laurel.“ (Vgl. Mesonero Apuntos a. a. O. p. XXIX).

Theaterpersonal, mit alleiniger Ausnahme des Celauro, den der König, sein Bruder, funfzehn Jahre lang in finsterer Haft [1] gehalten, während welcher funfzehnjährigen Strohwittwer- und Strohwittwen-Zeit [2], sein Söhnlein [3], aus heimlicher Ehe mit Nisida, zum Jüngling und Vater- und Mutter-Rächer erwachsen, unbewusst der Eltern, die den Knaben als verschollen beweinen mussten, seitdem ihn die Mutter, gleich nach der Geburt, einer Hirtin durch's Fenster, in einem Weidenkörbchen eingeschlossen, übergeben hatte, um nichts mehr über das Schicksal des Kleinen zu erfahren. [4]) Diese zum Verständniss der Fabel wissenswerthen vorgeschichtlichen Ereignisse theilt sie ihrem heimlichen Gatten Celauro mit, den der grausame Bruder, der anonyme König, aus der funfzehnjährigen Kerkerhaft probehalber entlassen, um nämlich seinen Verdacht, Celauro's Verhältniss zu Nisida betreffend, auf die rechte Fährte zu bringen. [5]) Die funf-

grosse Corneille sich Castro's Cid-Drama angeeignet hat und noch immer als der Vervollkommner und eigentliche poetisch-dramatische Schöpfer des „Cid" von den französischen Dramaturgen gepriesen wird, und, ihrer Ueberzeugung nach, mit demselben Rechte, wie G. de Castro in seiner Comedia 'El curioso impertinente' (Der lästige Neugierige) Lope de Vega als den Schöpfer der spanisch-romantischen Comedia, im Gegensatz zur classischen, in die Wolken erhebt.*)

1) En tinieblas de quince años.

2) De un niño recien nacido
Con lagrimas despedíme.

3) Quedé sin padre y sin hijo.

4) Saber de — él
Jamas ha sido posible.

5) Rey (ap.) Daréle la libertad,
Que nunca le hubiera dado,
Yo así la suspecha mia
Haré segura certeza
Si descubro en su tristeza
Efetos de su alegria.

*) Camila. ¿Como no es mucho que asombre
Con las comedias de un hombre,
Monstruo de Naturaleza?
Duque. ¿Es Lope?
Camila. En el has caido etc.

zehnjährige Einsperrungszeit benutzte der König zu unerhörten Liebesverfolgungen [1], unerhört insbesondere vonseiten Nisida's, an deren heimlicher Liebestreue und Standhaftigkeit des Königs funfzehnjähriges Sturmlaufen abprallte, keinesweges aber erlahmte, sondern so unausgesetzt und so unermüdlich, dass er gleich in der ersten Scene der ersten Jornada im Sturmanlauf auf Nisida's Standhaftigkeit die Königin, seine Gemahlin, über den Haufen rennt mit den Worten: „Ha, Ehestand, die beschwerlichste aller Gefangenschaften!“ [2] In der Tanzstunde, die Nisida mit der Infanta zusammen nimmt, gebärdet sich der königliche Berenner von heimlichen Strohwittwern so wonnetoll, dass Aristophanes in ihm einen seiner vor Entzücken coram populo sich besch—enden K—kerlinge erkennen würde. [3] In diesen Zustand versetzt sich der König coram Regina. [4] Bald nachher findet der gekrönte Mauerbrecher die von einer in Celauro's Armen vor Liebesleid und Lust überstandenen Ohnmacht sich erholende Nisida, riecht Lunte, jagt den um sie beschäftigten Bruder Celauro, mit der Aufforderung, seiner Liebe zu entsagen, hinaus, und nun up! like a german boar, wie Shakspeare's Pothumus sich derb, aber bezeichnend ausdrückt. König-boar's up! brunzgrunzt spanisch; in deutscher Wildschwein-Uebersetzung: „Nisida, halt's Maul! denn ich sterbe vor Liebe und Eifersucht“ [5], und up't die noch halb Ohnmächtige blutrünstig oder brünstig mit der scharfen Kante ihres Diamantrings. [6] Das Blut macht den Eber zum blutleckenden Tiger, coram Regina wieder, die dazu kommt. König bekennt sich zum Liebeseber und Königstiger, die grie-

---

1) Que me agravia y me persigue.

2) ¡ah matrimonio
Cautiverio el mas pesado!

3) Dance mientras muero yo
¡Oh, si me acabára yo!
Cuan dichoso hubiera sido.

4) ¡Que esto pase en mi presencia!
So was passirt, mir vor der Nase.

5) Nisida, cierra los labios,
Que muero de amor y celos.

6) Herido te ha tu sortija,
Sangre te pudo sacar.

chische Mythologie, die den Amor darstellt, als Löwenbändiger und Bezähmer bestialer Leidenschaften, an seinem Beispiel Lügen strafend, das, der spanischen ars amandi nachlebend, einen König zur Schau stellt, den die Liebesbrunst zum Vieh bestialisirt, und zum schäumenden Eber raset.[1] Die um ihre Gebühren geprellte Königin ist so nachsichtig, dass sie, weit entfernt ihr coram, das ihr die Komödie einmal anweist, in der Verbalform zu gebrauchen, ihren königlichen Gemahl nämlich und Wildschweinigel zu coramisiren, ihm noch gute Worte giebt, und die Nisida ersucht, ihre Abwehr zu mässigen.[2] Was ist die Folge? König schlägt um sich mit Händen und Füssen und stürzt ab mit dem unerschütterlichen Vorsatz: „Ich will nicht König heissen, oder muss der Tarquinius dieser Lucrecia seyn"[3] — stürzt davon, aber wie ein gehetzter Keuler, der mit rasselnden Borsten gleich wieder umkehrt, die gewetzten Hauer ansetzt auf Jäger und Rüden.

Wem wischt nun unser, wie Mars vor Eifersucht und Liebesbrunst rasender König-Eber mit dem Hauer Eins aus? Dem würdigen Duque, Nisida's grauehrwürdigem Vater, der mit gezogenem Schwert die Frauenehre der Tochter gegen den Wuthbrünstigen zu schützen sucht. Flaps! hat Duque Eins über den Schädel mit dem vom König einem Diener entrissenen Schwerte. Jetzt stürzt auch Celauro herbei und, gleichfalls mit blankem Schwert, um den geheimen Schwiegervater und die heimliche Gattin vor dem Viehkerl sicher zu stellen, schwenkt aber selbst, nach einigem auf die Lakeyen einzudringen Miene machenden Gefuchtel mit der Klinge, mit der seinem brunsttollen königlichen Bruder zugeschnaubten Drohung ab, bei einer günstigeren Gele-

---

1) procedo como loco
— — — —
Rabio y muero en sus desdenes

2) Reina (zum König):
Como tanto pena tienes
Por eso tanta me dos.
(zu Nisida):
Nisida, el desden reporta.

3) Dejame, que yo he de ser
Tarquinio desta Lucrecia.

genheit wiederzukehren mit einer fürchterlichen, von dem und dem Potentaten geborgten See- und Landmacht [1]), und stellt dem Wütherich ein Sengen und Brennen und Metzeln und Würgen in Aussicht, das den vor Eifersucht, Liebestollwuth und Wuth schlechthin schnaufenden König keineswegs abhält, den alten braven Duque in's Loch schmeissen zu lassen [2]) — des Ebers letzter Hauerhieb beim Schluss der ersten Jornada.

Der zweite „Tag" geht über den eigentlichen Held der Komödie, Leonido, den geheimen Sohn des Crypto-Ehepaars, Celauro und Nisida, auf und zeigt ihn, eingeschlafen mit dem von der Bäuerin Rosela ihm eingehändigten Portrait seiner ihm annoch unbekannten Mutter, Nisida, in der Hand. Nach einem Weilchen aber erwacht er aus dem Schlummer im Walde, mit einem andern Portrait in der Hand, das ihm von der blutjungen, ein lustiges Jagen eben abhaltenden Infanta, anstelle von Nisida's Bildniss hingelegt worden, mit dem Bemerken, dass sie an dem hübschen Schläfer Wohlgefallen gefunden. [3]) Der erwachte Schläfer weiss beim Erblicken des verwandelten Portraits nun seinerseits nicht, ob er schläft oder wacht. Doch glaubt er mit vollem Bewusstseyn versichern zu können, dass er das Bildniss in erster Gestalt uneigennütziger, zärtlicher, nach dessen Verwandlung aber leidenschaftlicher liebe, mit Interesse für den Geschmack und mit Folterqual für die Seele. [4]) Die auf Portraits und junge Waldschläfer Jagd machende Infanta ist mit ihrem Gefolge zurückgekehrt. Ein Jagdcavalier versucht an Leonido's Backe, wie eine Maulschelle im Walde widerhalle. Infanta bedauert, dass der hübsche Junge kein Echo ist, der den Schall

---

1) — veras de naves y galeras
Cubierto el mar.

2) Llevad el Duque preso.

3) Que yo no puedo negar
Que me ha parecido bien.

4) Tuve un tierno sentimiento
Sin interés ni disgusto;
Pero ya en el pecho siento
El interés para el gusto,
Y para el alma el tormento.

zurückgiebt.[1] Leonido erwidert den Backenschlag fürserste mit dem Erbieten, den Herrn Jagdjunkern einige überraschende Kunststücke zu zeigen, wozu sie ihm einen Degen borgen möchten. Aeusserst neugierig auf das Kunststück, leiht ihm Einer sein Schwert. Leonido's Kunststück übertrifft noch die Erwartung und belustigt die Cavaliere dermassen, dass sie vor Vorgnügen Luftsprünge ausführen, bis über die „grünen Beeme" gehen, wie der Berliner sagt, so lustig lässt sie Leonido, zum Ergötzen der Infanta, über die Klinge springen. Ein Löwe, der sich das Kunststück auch mitansehen kommt, weiss sich vor Vergnügen nicht zu lassen, und springt, alle Andern davonjagend, dem Leonido über das Schwert hinüber und herüber, wie ein Pudel über den Stock[2]), bis ihn Leonido zu den davongelaufenen Cavalieren fortjagt[3]), und nun selbst vor der Infanta über das Wortspiel mit Leon und Leonido hin und zurück über'n Stock springt[4], und so dass er bei jedem Sprung über den Wortspiel-Stock vor der Infanta zu knieen kommt. Die Infanta ist darüber so ausser sich vor Entzücken, dass sie mitspringt, das Wortspiel wie einen Hasen todthetzend[5]), und im Springen des Löwenbezwingers Löwennamensvetter an ihr gleichfalls mitspringendes Herz emporreissen möchte zu ihrer Sprunghöhe, wenn dies möglich wäre.[6]) Aus dem Ton unserer Inhaltserörterung wird der Leser den Charakter und Werth dieser Scenen

---

1) Mal empleada hermosura.
2) (sale un leon)
Caballero 3º.
Al leon, guarda el leon.
3) (entráse el leon, y leonido tras el).
4) Porque veas que soy hombre
Que de leon tengo el ser.
5) No leon ido (leonido) serás
Sin venido á matarme.

Du wirst kein davongegangener Löwe seyn,
Sondern ein mich zu tödten gekommener Löwe.

Dass der Dichter der 'Mocedades del Cid' zu solchen abgeschmackten necedades herunterkommen muss!

6) Quien levantarte pudiera,
Hasta igualarte conmigo!

richtiger, als aus einer ernsthaften Zergliederung derselben beurtheilen. Ohne tödtliche Langweile für den Leser und ohne den peinlichsten ästhetischen Missmuth lassen sich dergleichen dramatische Verzwicktheiten nur parodistisch tractiren, wodurch diese, weil sie selbst nur eine Parodie kunstgerechter scenischer Erfindung vorstellen, wie mittelst eines Umkehrspiegels, gewissermassen wieder in die Richte kommen. Für die Selbstaufopferung, dass wir die Langeweile und den Missmuth auf unser Haupt nehmen, wird der Leser auch unsere Capricio's, zu deutsch Bockssprünge, zu den geschilderten Sprüngen der dramatischen Figuren in diesen Scenen mit in den Kauf nehmen. Die Geissel des Momus besteht aus drei Riemen, die der Gott der Aesthetik, Poetik und Dramaturgie, die Phoibos-Apollon aus der Haut des Marsyas geschnitten.

Leider muss jene Geissel Schlag auf Schlag auf die weitern Scenen dieser Komödie fallen, der Komödie eines bei der deutschen dramaturgischen Kritik durch den Cid, den Peter Corneille aus de Castro's apollinischer Haut geschnitten, so gut angeschriebenen spanischen Bühnendichters, wie unser Guillem de Castro. Die Nachtscene z. B. zwischen Celauro, der inzwischen mit seiner Hülfsflottenexpedition gegen seinen Bruder, den Eifersuchts- und Liebeswütherich, den sogenannten König, schimpflich gescheitert ist und Nisida, die da wimmernd, wehklagend und bangmüthelnd daherschleicht über die bösen Vorbedeutungen [1]), die sie erlebt, über den Spiegel, der ihr unter der Hand gebrochen, und über den Diamanten, der aus ihrem Trauring gesprungen. König überfällt Celauro mit Dienergefolge, Scenen, die er längst hinter sich hat, wiederkäuend, indem er abermals auf Celauro seine Schergen hetzt, diesmal freilich mit Leonido als Zugabe, der nun den König und dessen Mordknechte und Hofbüttel ähnliche Sprünge über seine Klinge ausführen lässt, wie in den Scenen mit den Hof- und Jagdjunkern der Infanta. Leonido im Begriff, dem beim Sprung über seine Klinge hingestürzten König den Rest zu geben, wird von Ce-

1) ¡Oh agueros! no puedo veros;
Que sempre sois verdaderos,
Cuando un humbre es desdichado.

lauro daran verhindert, wegen der sacrosancten Unverletzlichkeit des Königscharakters, mag dieser Charakter auch der eines Buben seyn und nicht eines Königs. Im Kartenspiel sticht Trumpfbube den König, im spanischen Schauspiel ist der König Trumpf und sticht alles um sich herum, den Dichter selbst zuletzt nieder, der ihm doch wenigstens, wie dem blinden Oedipus, den Staar stechen sollte. Demzufolge würde ein Kartenspiel philosophischer seyn, als ein spanisches Schauspiel. Celauro thut noch ein Uebriges und stürzt dem stichfesten König huldigend zu Füssen, Leonido mit dem Zuruf: „Er ist der König, Schlingel!" niederreissend auf den Boden, um, mit ihm gemeinschaftlich, den König Baal anzubeten.[1] Wie nimmt der vom Wuthteufel nun einmal besessene Rey[2] die knieende Huldigung auf? Er entreisst dem Celauro das Schwert und übergiebt es dem Leonido, um den Celauro (Leonido's noch verkappten Vater) zu ermorden. Das geht denn doch selbst einem spanischen Königgötzendiener über den Spass. Leonido sagt dem König — quand même den Gehorsam auf.[3] „Gut! Sehr gut! — Du willst nicht mein Leibhenker seyn, so werde ich Deiner seyn!" Und sticht drauf los, vorläufig auf Leonido, um sich dann über Celauro herzumachen.[4] Nun steigt auch dem Celauro der verdugo in die Krone, erwischt das Schwert, und schwingt es über den Rey tirano, aber mit zwei spanischen Fragezeichen, zur rechten und zur linken: ¿Bring' ich den König-Wütherich um, oder lass' ich's lieber bleiben?[5] „Bleiben lassen!" fährt dem Celauro jetzt wieder Leonido in die Parade. Deine Schuld! Warum fragst Du nicht einfach, ob Du den „Tyrannen" todtstechen sollst, und plagt Dich der Teufel, dass Du „König"

1) Cel. El Rey es.
Leonido ¿El Rey? Perdona.
A tus piés estoy rendido.
2) La rabia no me quita.
3) Que á injusto rey no obedezco.
4) Si el officio no te plugo
De verdugo, y soy verdugo
Tuyo el suyo lo he de ser.
5) ¿Mataré á este rey tirano?

tirano sagen musst. Der Name König wirft Dir das Schwert aus der Hand, und deckt wie ein Schild den tirano.[1]) Der Name König macht den thatsächlichen Tyrannen unverletzlich. Unvergleichliche spanische Poetik! Herrlicher Königsspiegel in der Hand der dramatischen poetischen Gerechtigkeit! Sacrosancter Basilisk, dessen blosser Name den Spiegel in Scherben blickt, nicht, dass der Spiegel dem Basilisken durch Vorhalten seines Bildes ein Haar krümme! Im Namen des Königs wird Melpomene's Dolch ausschliesslich auf's Spinatstechen angewiesen; weh' ihm aber, wenn er einer Zwiebel zu Leibe geht, die unter der Namensägide des Zwiebelkönigs steht, welcher deshalb auch von den alten Aegyptern in jeder Zwiebel abgöttisch verehrt worden. Leonido heisst den König ruhig sein Ross besteigen und seiner Wege ziehen, und giebt ihm als Schutz- und Geleitengel den Namen König mit auf den Weg[2]), nicht als atra cura post equitem, sondern als Eselsschatten, der sich zum Esel verhält, wie der Name zu seinem Träger, und den die Abderiten als Ding an sich anbeten. Schattengötzendiener, wie die alten Perser Lichtdiener waren. Celauro umarmt in Leonido den Vorschatten seines verkappten Sohnes, entwirft ihm eine anderthalb Foliocolumne lange Schilderung von seiner am Vorgebirge der gescheiterten Hoffnung zugrundegegangenen Flotte, mit welcher die Schilderung selbst für uns begraben liegen mag im Meeresschlamm der Vergessenheit; hält mit Leonido vor Nisida's und der Infanta gemeinschaftlichem Balcon eine spanisch doppelte Julia-Romeo-Balconscene, und theilt dem unbewussten Sohn an der Ausgangsschwelle des zweiten Tages vor Tagesanbruch[3]) die Sensationsnachricht mit, dass der König mit drei Carossen, sechs Sänften, unberittener und berittener Mannschaft auf ihn fahnden lasse[4]), den hoffnungsvollen Sohn der Zukunft dringlichst

---

1) Leon. Tu con el nombre le amparas . . .

— — — — —

Nunca yo le defendiera,
Si nunca tú le nombraras.

2) Sale en el caballo y pica.

3) Cel. Ahora amanece el dia.

4) Gente de á pié y de á caballo,

ersuchend, seinem obschon zurzeit für ihn noch geheimen Vater, dem er, als sein Vater, das Leben gerettet, nun auch in dieser schwierigen Angelegenheit unbekannterweise guten Rath zu geben [1], und begiebt sich mit ihm zu dem Behuf, Arm in Arm, in das Sprechzimmer der dritten Jornada, die uns den König in der ganzen Glorie der apokalyptischen Bestialität eines rey neto zeigt. Er kündet den Granden seinen durch Beispiele aus der heiligen Schrift gerechtfertigten Entschluss an, seine Gemahlin sammt der Infanta zu verstossen, und Nisida zu heirathen. Die Königin ergiebt sich lammfromm in ihr Geschick und bittet nur um Gnade für die Infanta, ihren gemeinschaftlichen Engel von Tochter. [2] Nisida und ihr Vater, der Duque, beten den Ehegeier, Rabenvater und Braut-Nachtraben zu allen Teufeln, und huldigen knieend der Königin. In's Loch mit Beiden! Vater und Tochter! schnaubt er, und geht selbst die Folterwerkzeuge holen. [3] Inzwischen erfährt Leonido von einem alten Hirten, seinem Pflegevater, dass er ein Findling und allen Anzeichen nach von hoher Geburt sey. Eine schauerliche Kerkerscene thut sich auf, mit zwei Schüsseln; in der einen ein Dolch, in der andern ein Giftbecher; der Dolch für den Duque; der Giftbecher für Nisida. Ein blosser Dolch scheint dem König, der das Henkeramt allerhöchst selbst versieht, nachgerade ein viel zu gelindes Todeswerkzeug für einen alten Herzog, und sprüht ihm geistigere, langsam bohrende Herzensdolche zu: Kum-

---

Tres carrozas, seis literas
Llegaron en este punto;
De aquel enemigo airado
El mayor daño barrunto.

1) Pues que la vida me has dado,
Ven y me darás consejo.

2) Que tu rigor se corrija
Pues ninguno merecia
Este angel desta hija.
Que es tan tuya como mia.

3) Con tormentos destruillos;
Que luego pienso seguillos
Para conseguir mi gusto.

mer und Gram [1]), ein psychologischer Seelenhenker, wie Franz Moor. Inbetreff Nisida's bescheidet er sich bei dem Gifte, aber potenzirt durch seinen Hauch [2]), der es infernalisch würzt. Sejan, Tiber, die Brinvillier, Franz Moor und die Pest als Extrabeilage, stecken in der Pandorabüchse dieser Königsbrust. Gift nehmen oder ihn nehmen! kredenzt er der Nisida. Sie wählt natürlich das kleinere Uebel, das Gift, wie Serafina in Tárrega's 'Duquesa constante'. Nur fackelt diese nicht so lang zwischen Nehmen und Nichtnehmen, wie Nisida, die sich erst nach weitläufigen Zweifelsagonien, ob sie für Celauro leben oder für ihre und seine Ehre sterben; ob sie den Zureden ihres Vaters, des Duque, das Gift zu trinken, oder dem Anliegen des Rey, in ihn lieber, den sauren Apfel, zu beissen, Gehör schenken soll, bis sie endlich den Giftbecher ansetzt. Da fängt König erst recht an Gift und Galle zu speien [3]) gegen seinen Bruder Celauro, und befiehlt heimlich seinen Dienern, denselben zu ermorden, dem Duque aber die Fesseln abzunehmen, um es diesem zum Selbstmorde so bequem zu machen wie möglich. [4])

Allein mit dem Vater im Kerker, holt Nisida mit dem Trank im Leibe die Todesklage nach, inform einer Selbstanklage, die sie wieder in ihre dem Vater mitgetheilte Liebesgeschichte, nebst Verirrung, Reue und Busse einkleidet. In dieser posthumen Erzählung in letzten Zügen werden einige ergreifende und des Dichters würdige Töne angeschlagen, die nur leider wie Funken in's Wasser fallen, wenn auch in Thränenwasser, das der hinzutretende Celauro vollends zu Güssen strudeln macht, zauberlehrlingsmässig. Nisida liegt endlich als todt da, man weiss nicht, ob infolge des Giftes oder vor Erschöpfung durch Liebe-

---

1) Rey. Pero no, dejalde estar;
Que pues mata con pesas
Ha de morir con pesares.

2) Con mi aliento te lo doy,
Porque te mate mas presto;
(Dale el veneno, y alientole).

3) Peno, rabio, estoy de modo,
Que de mi mismo no se.

4) — quitalde las cadenas,
Para que se mate él mismo.

Lebensschilderung und Todesklagen, deren Erbschaft Celauro und Duque nun antreten, worin wieder Züge von Empfindungsausdruck, die mit einigen in Arviragus' und Guiderius' Todtenklage um Imogen in rührender Schönheit wetteifern dürfen. Nichts überrascht mehr bei diesen spanischen Dramatikern, als das Missverhältniss von kunstfertiger und hinreissender Sprechweise, und von verkehrter, widersinniger, nicht selten widerwärtiger Pathos-Motivirung. Celauro will mit dem Schwert seinen Wehklagen ein erwünschtes Ende machen, Duque aber das Geschäft fortsetzen mit ungeschwächten Kräften. Die Folge ist, dass des Königs Henkerknechte, die den Celauro auf Schritt und Tritt verfolgen, ihm hinterrücks den Schwertstreich versetzen, den sich vorne zu versetzen sein Schwiegervater, der Duque, mit klageeifriger Zunge parirt hatte. Verblutend, am Boden liegend, findet nun Leonido den Celauro, seinen cryptogamen Vater. Celauro verlangt nach einem Crucifix. Leonido reicht ihm das in seinem Wickelzeug gefundene, mit Edelsteinen besetzte Kreuz. Es wickelt sich ein Erkennungszeichen nach dem andern aus den Findlings-Tüchern hervor, bis ein Zettel von Nisida's Hand über das noch etwaige im Rückstand befindliche Dunkel das hellste Licht verbreitet und Leonido aus den von seinen Windeln gelieferten Beweisstücken die Gewissheit schöpft, dass er seiner Eltern Sohn ist, die so lange verborgene Frucht von Celauro's und Nisida's heimlicher Ehe. Zum Ueberfluss greift Celauro in seines schwertdurchbohrten Busens Herzblut und stellt dem Leonido in Blutschrift das Zeugniss seiner Vaterschaft aus, als dem legitimen Reichs-Erben nach seinem Tode. Aus Celauro's letztwilligen Bestimmungen, worunter die wichtigste, dass man ihn neben seiner Nisida begrabe, erfahren wir nebenbei zuerst den Schauplatz unserer mit dem tragischen Tode ihres Liebesheldenpaares endigenden Comedia. Der Schauplatz der Handlung ist nicht Spanien, sondern Ungarn [1], und der König kein spanischer Rey neto, sondern ein magyarischer, kurz, Handlung, Personen, Situationen

1) Cel. Mas ya imagino y confio
Que todo el mundo y Hungria
En viendo una firma mia
Te tendran por hijo mio.

und was dran und drum hängt, transleithanisch. Der König, faul wie der faule Wenzel, liess eher vermuthen, dass die Komödie in Böhmen spiele, dem Czechenlande. Zumal die Komödie mit einem czechenhaften Ausgleich schliesst, wo der König, wie das Ministerium Hohenwart, abdankt und mit der hohen Ausgleichs-Erwartung zusammen in die Pilze geht. Das unerwartet Ueberraschendste sind die Gewissensbisse[1]), die dem Könige so zusetzen, wie gewisse andere Bisse, die als dritte Pharaoplage Könige und Wütheriche seines Schlages heimsuchen, wie den König Herodes, wie das „lausige Ungeheuer" Sulla, wie die Wasserpolaken überhaupt, als eine national slawische Phtheiriasis, Königs- und Herrschwuthskrankheit, wie das Wort „Zecke", das eine Schafl— oder Hundel— bedeutet, etymologisch ausser allen Zweifel stellt. Tritt doch Leonido als Schafhirt vor den König, einen Vorhang wegziehend, hinter welchem das Leichenpaar Celauro's und Nisida's sichtbar wird, und sein Grossvater mütterlicherseits, der Duque, an der Ermordeten Seiten. Leonido schlägt den Oheim mit dem Schwert zu Boden, und weist sich durch Celauro's Blutschrift, Nisida's Kreuz und seines Pflegevaters, des alten Schäfers, Schafpelz als rechtmässigen Thronerben aus, als welcher Leonido nun von den Granden anerkannt wird und die Huldigung und die ungarische Krone des heiligen Stephan, des ersten christlichen Magyarenkönigs, empfängt.[2]) Zu allerletzt erscheint auch die Königin und die Infanta, welcher der im Bauernkleide als Ungarnkönig gekrönte Leonido die von seinem Haupt abgenommene Krone aufsetzt. Aus diplo-

---

1) ¡Ay alma injusta y fiera,
De algun demonio!*)

2) Grande 4°.
Reciba pues tu persona
Deste reino este corona . . .
Que otorgó su santidad
Del pontifice romano,
En aquel dichoso dia
A Estéban, que fae en Hungria
El primero rey cristiano.

---

*) Dem Herrn der Ratten und Mäuse, Wanzen etc.

matischen Rücksichten enthielten wir uns, die Ausgleichs-Schluss-Parallele von Guillem de Castro's Dreileichen-Komödie mit der politischen weltläufigen, oben nur berührten Ausgleichsfrage unserer Zeit durchzuführen.

Las Mocedades del Cid (Die Jugendthaten des Cid).

Unter den Comedias famosas die vorzugsweis famose, durch den famosen vom grossen Corneille, in seiner Tragödie 'Le Cid', an ihr begangenen Raub. Guillem de Castro's Cid-Schauspiel verdankt Ruhm und Nachruhm seinen eigenen, vom grossen Corneille ihm, nicht sieghaft abgekämpften, nein, geraubten spoliis opimis. Der Lehnsherr empfing knieend vom Lehnsmann sein Obereigenthum als Afterlehn zurück, wo es nicht gar dem Guillem de Castro und seinem Cid mit dem grossen Corneille ähnlich wie jenen zwei Juden mit dem Cid selber erging, welche für die vom Campeador bei ihnen gegen Verpfändung von zwei Kisten voll Gold und Silbergeräthe, eröffnete grosse Anleihe, in den verpfändeten Kisten, statt Gold und Silber, Feld- und Ziegelsteine fanden. Der Fund ist von der vergleichenden Kritik vielfach illustrirt worden [1]), mit dem merkwürdigen Ergebniss, dass nicht nur die französische [2]), bei der sich dies von selbst

1) Um von alten Literarhistorikern wie Batteux, La Harpe, Sismondi, Bouterwek u. A. zu schweigen, und Neuere und Neueste zu erwähnen: Ticknor a. a. O. I. 657 f. deutsche Uebers. v. Schack II. S. 437 f. O. Collmann: 'The french „Cid" and his spanish Prototype', Programm der königl. Realschule zu Meseritz 1868. ch. VII. worin der Gegenstand nach allen Seiten hin des Weitläufigsten erörtert wird, ohne eben etwas Neues und Eigenes zu bieten, und ohne Würzung und kritische Sichtung früherer Vergleichungsversuche. — 2) Unter den Neueren: Villemain, Puibusque, Phil. Chasles: der einzige uns bekannte Franzose, der ein fulminantes Verdammungsurtheil gegen Corneille's 'Tragicomédie le Cid' schleuderte, war der spätere Akademiker Scudéry, der in seiner Diatribe, 'Observations sur le Cid', mehr Libell als Kritik, mit breiter Bramarbas-Plempe Cornéille's Tragicomédie in die Pfanne hieb, hauptsächlich als ein Scandalproduct voller Sünden gegen die aristotelisch-orthodoxe Poetik der damaligen französischen Bühne, womit zugleich über den Cid als Theaterstück überhaupt, mithin auch über de Castro's 'Moce-

versteht, sondern auch die spanische Kritik[1]) — freilich eine Filiale eben nur der französischen — die Steine in Corneille's fünf Cid-Kisten vermöge der Zauberkraft der Verjährung oder Fassung in Edelsteine verwandelt erkannten, und dafür erklärten, wonach Guillem de Castro ein glänzendes Geschäft gemacht hätte.

Bringen auch wir denn noch einmal die beiden Cid, des Spaniers und des grössten französischen Tragikers dem Spanier entlehnten Cid in den Schmelztiegel unserer vergleichenden Analysen, behufs metallurgisch-dramaturgischer Prüfung, auf welcher Seite das gediegene Gold und auf welcher das taube Gestein zu suchen, ob jenseits oder diesseits der Pyrenäen. Vielleicht gelingt es uns doch, aus den Steinen des französischen Cid ein und anderes Goldkörnchen oder Goldäderchen, als nothdürftige Entschädigung für Guillem de Castro's dem Cid des Corneille

---

dades del Cid' der Stab gebrochen wird, die Scudéry indess nur den Namen nach gekannt zu haben scheint. Seine „Observations" leitet er mit nachstehendem, Corneille's 'Cid' verwerfendem Sündenregister ein:

„Que le sujet n'en vaut rien du tout;
Qu'il choque les principales regles du poème dramatique;
Qu'il manque de jugement en sa conduite;
Qu'il a beaucoup de méchants vers;
Que presque tout ce qu'il a de beautés sont dérobées;
Et qu'ainsi l'estime qu'on en fait est injuste;
O n'y voit aucune diversité, aucune intrigue, aucun noeud."

Letztern Vorwurf widerlegt die Académie française in ihrer insbesondere gegen Scudéry's „Observations" gerichteten, in akademisch gestrenger, aber maassvoller Corporationswürdigkeit gehaltenen Kritik*) des Corneille'schen Cid. Scudéry's von Missgunst, Widerspruchsgeist und Uebertreibung strotzender Angriff enthält doch viel Richtiges und Treffendes, so dass eine unbefangene internationale Académie Européenne der Gegenwart Scudéry's Verwerfungsurtheile, nicht die der Lobpreiser von Corneille's hochbewunderter Vezballhorung des spanischen Cid, unterschreiben würde.

1) „Pues entre las confusas escenas de Guillen de Castro halló Corneille la verdadera tragedia clásica." „So hat denn unter den verworrenen Scenen des G. de Castro Corneille die wahre classische Tragödie gefunden." Lista a. a. O. p. 224. Aehnlich urtheilen Martinez de la Rosa, Duran und Gil y Zarate.

---

*) Les Sentimens de l'Académie française sur la Tragi-Comédie du Cid. Paris 1638. 1636 hatte die erste Vorstellung von Corneille's 'Cid' stattgefunden.

in geprägter baarer Münze vorgeschossenes Darlehn herauszuschmelzen.

Guillem de Castro's 'Las Mocedades del Cid' bildete eine Dilogie von zwei parallelen Stücken, wovon das erste (Primera Parte) die frühesten Jünglingsthaten des gefeiertsten spanischen Volkshelden, als dramatisirter jene Jugendepoche umfassender Romanzen-Cyklus, vorführt, mit Rodrigo's von König Fernando empfangenem Ritterschlage beginnend, und schliessend mit seiner und Jimena's Vermählung. Die Romanzenfolge erscheint hier nur gleichsam in scenischer Fassung, die Scenen aber an sich tragen das Gepräge einer grossartigen dramatischen Behandlung. Scenen und Acte, in epischer Weise gegliedert, eine Folge von Ereignissen und Thaten, die des dramatischen Mittelpunkts entbehren, eine Reihe von Unternehmungen, die sich zu keiner einheitlichen Handlung zusammenschliessen, und trotzalledem eine bewältigende Bühnenwirkung, theatralisch bewegtes Pathos, geschichtlich prägnante, in dramatischen Conflict gesetzte Charaktere und, dem angemessen, eine kunstgerecht aus dem epischen Romanzen- in den dialogischen Schauspielton übertragene Gesprächsführung. Das epische und dramatische Element, mithin auch hier nicht ineinander verschmolzen, sondern beide Stylarten nebeneinander waltend, und dennoch zu bedeutsamen scenischen Nationalbildern zusammenwirkend. Wie imposant stellt sich nicht gleich das Eingangs-Tableau! Der feierliche vom greisen Könige Fernando, in Gegenwart des hochbejahrten, altergebeugten Diego Lainez, des Vaters von Rodrigo, und dessen zwei Brüdern, in Gegenwart der ganzen königlichen Familie, der Königin, des Prinzen Don Sancho, der Infanta Doña Urraca, des Conde Lozano und seiner Tochter Jimena, dem jungen Recken ertheilte Ritterschlag. Und kein blosses scenisches Gemälde entfaltet sich vor uns: Die Verwickelungs- und Conflictsmotive kündigen sich vorweg in feinen Tonschattirungen an. Die beiden für den Heldenjüngling in der Knospe von geheimer Liebe glühenden Frauen, Infanta Urraca und Jimena Gomez, verrathen mit den ersten, wie lose Tastfäden sich befühlenden Worten ihre Herzensstimmungen[1], für den kampffeurigen Ritter-Jüngling, das

1) D. Urraca. ¿Que te parece, Jimena,

vorbestimmte Volksheldenideal, zum Liebling der Romanze, zur Unbesiegbarkeit im Einzel- und Schlachtenkampfe, vom König mit dem Schwert umgürtet; von Prinzessin Urraca durch Anlegen der Sporen geweiht zum alsbaldigen Provinzeneroberer, Stadtbezwinger, Mohrentilger in den Flegeljahren. Von den Sporen, womit Prinzessin Urraca den Holden schmückt, fühlt Jimena sich in's Herz gestochen.[1] Aber auch die widerstrebenden Conflicte beginnen sich zu regen. Jimena's Vater, Conde Lozano, erbebt hochfahrend, stolzen Unmuths, bei des Knaben Rodrigo Selbstüberhebung: das vom Könige ihm umgegürtete Schwert nicht abzulegen als bis er in fünf Schlachten gesiegt. Conde Lozano's stählernes Herz schwillt und schlägt gegen den Panzer in einem unwilligen Aparte: „Vermessenes Erkühnen!“[2]) Und sein Vetter Peranzúles schüttelt sich in seinem Aparte, ob der übermässigen dem jungen Fant erwiesenen Ehren.[3])

Nach der Ritterweihe berathet sich König Fernando mit Conde Lozano, Diego Lainez, Arias Gonzalo und Peranzúles über die, in Betracht des ungestümen unbändigen Naturells des Reichserben, des streitbaren Don Sancho, höchst schwierige Wahl eines für ihn geeigneten Erziehers. Der König entschliesst sich für den ebenso treugesinnten als weisen, im Rathe wie im Kriege gleich erfahrenen Diego Lainez, Rodrigo's greisen Vater, dessen ehrwürdige Sanftheit am wirksamsten das wilde, zügellose Gemüth des Prinzen in Schranken halten würde.[4])

De Rodrigo?
Jimena. Que es galan.
(Ap.) Y que sus ojos le dan
Al alma sabrosa pena.

1) Con la espuela que le ha puesto,
El corazon me ha picado.

2) ¡Ofrecimiento atrevido!

3) Ya estas honras son extremas.

4) Y siendo de condicion
Tan indomable y tan bravo,
Que tiene asombrado el mundo
Con sus prodigios extraños,
Un vasallo ha menester,
Que tan leal como sabio,
Enfrene sus apetitos.

Darüber entbrennt ein Wortstreit zwischen dem gewaltthätigen, hochfahrenden Conde Lozano und dem unter der Last seiner Jahre und seiner Thaten ruhmgebeugten Diego Lainez, in Gegenwart des Königs; ein Wortwechsel, der blitzartig hin und her fliegt, bis er sich in den verhängnissvollen Schlag auf Diego Lainez' ehrwürdige Backe entladet, der in Romanze und Drama tausendfältig widerhallte; in jene sagenreiche Ohrfeige entladet, die heroische Ahnmutter aller seitdem auf der Bühne verabreichten, tragischen, schicksalvollen Maulschellen. Der Schlag fällt angesichts des Königs, als Echo mithin gewissermaassen auch auf des Königs Angesicht, das die Möglichkeit eines solchen Erfrechens von seiten eines Vasallen, im Beiseyn der Majestät, nicht unverschuldet büsst. Schreitet doch der verwegene Majestätsbeleidiger mitten durch die Aufregung der Anwesenden, durch die entrüsteten Machtworte des Königs, ihn festzunehmen, die Zermalmungslaute des entehrten, das von Schlag und Schmach geröthete Antlitz mit runzlig zitternden Händen bedeckenden Greises — schreitet doch durch diese von dramatischer Bewegtheit in allen Fasern zuckende Scene der freche, dem König selbst mit einem mindestens rückschlägigen Backenstreich in's Gesicht schlagende Oberhofmaulschellenaustheiler — schreitet er doch, gross, unnahbar gross, in aller Herrlichkeit gleichsam seiner Majestätsbeschimpfung, als ein Gott, ein Donnergott der Maulschellen-Keile, hochgetragnen Hauptes[1]) davon! Und wankt doch Diego Lainez, im zerschmetternden Gefühle solchen, den König selbst in ihm entehrenden Schimpfes, seinem Schänder nach, ächzend: „Uebel nimmt sich ein Beschimpfter aus in seines Königs Gegenwart."[2]) Das Zugegenseyn des Königs ist aber aus Kunstgründen gefordert. Einmal als signum temporis, als kennzeichnender Charakterzug der Zeit, deren Farbe ein Romanzen-Drama, ein Volkssagen-Schauspiel nicht verwischen darf, den vielmehr alle dramatischen Factoren und Momente, Personen, Pathos, Conflicte bekennen müssen, um so unerlässlicher, als unsere Di-

1) altivo y gallardo, knirscht vergeltungsohnmächtig der Silbergreis mit der kupferrothen Dachtel auf der Backe.

2) Mal parece un afrentado
En presencia de su rey.

logie das Vasallenverhältniss zum Königthum, im Sagenschauspiel mithin zugleich ein hochwichtiges historisches Entwickelungsmoment des spanischen Geschichtslebens zur Anschauung und zum Austrage bringt. Ein Allotrion für die kahlmäuserische abstracte Aesthetik, die denn auch mit Corneille's Cid an Einem Strange zieht. Aus Kunstgründen ist ferner des Königs Gegenwart bei Diego Lainez' Entehrung geboten, weil des Monarchen Machtlosigkeit, den Schimpf zu rächen, Rodrigo's Selbstrache berechtigt, und ihr den Stempel tragischer Nothwendigkeit aufdrückt. In wie ganz anderem Lichte, wie ungleich heroischer erscheint nun sein Liebesverhältniss zu Jimena, und wie ungleich tragischer der Conflict von unausweichlicher, durch die Sachlage, durch die Natur der Verhältnisse, durch Fügung und Schicksal folglich, auferlegter Rache- und Ehrenpflicht mit der Liebesverpflichtung und dem Liebesgebot, von dem Bühneneffect zu schweigen, den der durch des Königs Gegenwart und Aufregung miterregte Gemüthsaufruhr aller Anwesenden hervorruft! Ein Blick auf Corneille's entsprechende, all dieser Momente baare Scene wird uns vorweg zeigen, welche Dürre, Vertrockniss und Verkommenheit die Verpflanzung des spanischen Nationalschauspieles, des Cid der Romanze, in den Gartenkübel der Versailler Hofetikettentragik über Guillem de Castro's 'Mocedades' verhängte.

Nun der greise, in seiner Menschenwürde und Familienehre vernichtete, wie sein, dess als Zeichen, geknickter Stab, im Innersten zerbrochne Vater vor seinen drei Söhnen in seinem geschändeten Hause! Erst das bangnissvolle Niederkämpfen und Verschweigen des Schimpfes. Hierauf allein mit seinen ruhmreichen um ihn her hangenden Waffen, dem Mudarra-Schwert, das die sieben Lara-Söhne gerächt, und nun noch s e i n e Ehre rächen soll[1]), und das dann auch R o d r i g o in einem Monolog,

---

1) En ti, en ti, espada valiente
Ha de fundarse mi honor:
De Mudarra el vengador
Eres, tu acero afamólo
Desde el uno al otro polo;
Pues vengaron tus heridas
La muerte de siete vidas
Venga en mi un agravio solo.

rachebeflügelt, schwingt[1], nach erfolgter, vom alten Vater an den drei Söhnen, allzu getreu der Romanze und bühnenunzulässig angestellter, nur von Rodrigo bestandener Kraftprobe durch Händequetschung und Biss in den Daumen. Die hochbewegte Schlussscene des ersten Actes endlich, wo der Knabe Rodrigo den furchtbaren Conde Lozano Orgaz zum Zweikampfe herausfordert in Gegenwart der beiden für ihn heimlich glühenden Frauen, Jimena's und der Infanta Urraca — Beide des Vorgefallenen unkundig. Nun das Aufeinanderplatzen der stürmisch entbrannten Zweikampfsgeister, des Geliebten mit dem Vater, nach einer vorhergegangenen Scene zwischen Jimena und Rodrigo, voll heissen Seelenkampfes vonseiten Rodrigo's, der in Aparte's sein von heiliger Ehrenrache und Liebesweh zerrissenes Herz ausseufzt[2]; während Jimena ob seiner unerklärlichen Betrübniss verzagt. Wie herrlich, wie erschütternd schön siegt in dem innern, dem Duell mit dem Vater der Geliebten vorausgehenden Seelenzweikampfe die heroische Kindes- und Ehrenpflicht über den Liebesschmerz![3] Siegt unter den Augen der mit jammervollem Herzen um den Vater und den Seelenhelden zitternden Geliebten! Ein Weilchen darauf hört sie schon den Vater rufen: „Ich bin des Todes“[4]; stürzt schon Rodrigo fechtend mit des Conde Leuten herein, die er sämmtlich in die Flucht schlägt, mit so glücklichem Erfolge, dass die Infanta Urraca den ersten Act mit dem Zuruf schliessen kann: O tapferer Castillaner![5] und wir unsern Zuruf dem Act in's Geleite geben

1) Llevaré esta espada vieja
De Mudarra el castellano,
Aunque esta bota y mohosa
Por la muerte de su amo.

2) Cid (ap) ¿Que he de verter
Sangre del alma? ¡Ay Jimena!
— — — — —
¡Oh rigor
De Fortuna! Oh suerte avara!

3) Perdonad, Señora;
Que soy hijo de mi honor. —
Seguidme Conde.

4) Muerto soy.

5) ¡Oh valiente Castellano!

können: Oh valiente acto primero! Von leidenschaftlichen Thatmomenten, wie von Sturmgeläute, durchhallter und durchbrauster Erster katastrophenschwangerer Act!

Wird uns des grossen Corneille erster und zweiter, de Castro's erstem entsprechender Act einen ähnlichen Nachruf abringen? Das hinge von den leidenschaftlichen, katastrophenschwangeren Thatmomenten ab, die auch er aufböte. Vorläufig glänzen die beiden ersten Scenen von Corneille's erstem Cid-Act nur durch die Abwesenheit solcher Momente, indem sie nicht blos die Eingangsfeier der pomphaft scenischen Ritterweihe im spanischen Cid, und die Stellung aller Hauptfiguren und Gruppen zur Handlung ausscheiden, sondern alle und jede Zeit- und Localfarbe, allen und jeden geschichtlichen und nationalen Zug verwischen und von vornherein das specifische, eigenschwere Cid-Drama in die gewöhnliche schablonenhafte Cabinets- und Antichambre-Tragik verblasen. Wenn Corneille's erste zwei Cid-Scenen doch mindestens diese Herzensintrigue in eine wahrhaft dramatische Bewegung zu setzen verstünden! Statt dessen wird uns dasselbe Schaukelspiel von Contrasteffecten zumbesten gegeben, das uns in Corneille's „Horace" äffte[1]), und das wir vom Patriarchen der

1) s. oben S. 319 ff. Voltaire giebt uns eine wichtige Thatsache mit folgender Bemerkung an die Hand. „On ne connaissait point encore ávant le Cid de Corneille le combat des passions qui déchire le coeur, et devant lequel toutes les autres beautés de l'art ne sont que des beautés inanimées." *) Ein sprechender Beleg dafür, dass dieser, nachgewiesenermaassen, falsche Grundsatz eines, behufs tragischer Wirkung, gebotenen dualistischen Pathos, Pflichtenstreites oder Leidenschaftskampfes — dass dieser Widerstreit der Affecte, diese combats du coeur, von Corneille zuerst als der zum französischen Antagonismus der Affecte appretirte spanische Parallelismus auf die französische Bühne eingeschmuggelt worden. Wir werden einen Zusammenhang mit jener spanischen Doppelgestaltung vielleicht bis tief hinein in die Zweiseitigkeit der Haupt- und Nebenhandlung, der Plots und Underplots der englischen Stücke, in kunstvollster Verschmelzung bei Shakspeare — zu verfolgen, und vielleicht wohl gar in jenem spanischen Paralleltypus den Vater oder doch den Keim, die Primitivfäden gleichsam, auch dieser durch Shakspeare erst zu höchster Kunstgültigkeit ausgeprägten Doppelgestaltung zu erkennen haben.

*) Théâtre de Corneille avec les Commentaires de Voltaire. T. III. Paris 1796. Prachtausg. p. 114.

französischen Tragik dadurch zustande bringen sahen, dass er den parallelen Dualismus im spanischen Drama, als Contrast-Dualismus, die parallele Synthese, — wenn die Bezeichnung gestattet ist — als Antithese wirken lässt, und die lineare Symmetrie in der spanischen Composition zu einer Mechanik und Statik verknüpft; zu einem psychologisch-pathischen Hebel- oder Wagebalkensystem combinirt, nicht in lebensvoll schöpferischer Weise, sondern im Wege einer abstracten Verstandesoperation angewandt auf ein gegensätzliches Kräftespiel der Leidenschaften, deren dramatisch-tragische Wirkung, dargethanermaassen, vielmehr in einer allesbeherrschenden, das Gemüth in Sturm und wie fatalistischem Dahinrasen bewältigenden Entschiedenheit besteht. Sophokles' Antigone kämpft nicht erst einen Pflichtenstreit aus Hamlet's Pathos verschlingt miteins alle seine frühern Affecte und löscht sie von der Tafel seines Gedächtnisses, und reisst mit Einem selbstmörderischen Griff alle andern Herzblätter aus seinem verstörten Herzen aus. Corneille's tragische Figuren dagegen lassen ihre beiden, wie zwei, an Alexandrinern als Schnüren schwebende, von Contrastaffecten, als Gewicht und Last, beschwerte Wagschalen, sich schaukelnden Herzhälften auf und niederschwanken, und das darüber im selben Rhythmus spielende Zünglein Grad und Maass gleichsam erklärend messen und bezeichnen. Corneille's tragische Figur spricht unaufhörlich über das 'Combats du coeur' genannte Contrastspiel ihres Herzens, raisonirt darüber[1]), hält Vorträge über pathologische Hydrostatik, dem Mitspielenden in Wechselgesprächen, und dem Publicum in Monologen; und in der Regel mehr im spitzfindig schwülstigen Redepathos der Romane des Scudery oder d'Urfé, als im Charakter und Styl der classischen Tragödie, als deren Gesetzgeber und Erzvater der französische Grosstragiker auftritt. Seine tragischen Helden und Heldinnen erörtern, discutiren ihr Doppelpathos, während sie selbst mit ihren Personen aus dem Spiele und an der Handlung unbetheiligt bleiben, wie Krämer hinter den schwankenden Wagschaalen.

So spielt denn gleich das Eröffnungsgespräch der ersten Cid-

1) s. ob. a. a. O.

Scene zwischen Chimène und ihrer Vertrauten oder Gouvernante, Elvire — schon das Gegenüberstellen zweier Figuren, worin sich die eine, die Vertraute, hors du combat du Coeur befindet, macht diese zum blossen Stützpunkt und Widerhall des Affectenspiels der Heroine — so spielt denn gleich die Eröffnungsscene hin und her inmitten von Chimène's zwiespaltiger Besorgniss: ob die Gouvernante nicht auch um ein Wörtchen zu viel, um einen Ton zu stark, gegen Chimène's Vater die grössere Hinneigung ihres Herzens für Rodrigue als für dessen Mitfreier und Nebenbuhler, Don Sanche, verrathen habe. Nebenbei lässt die Gouvernante ein Wörtchen von der Erzieherstelle beim Thronfolger fallen, die kein anderer als Don Gomèz, Chimène's Vater, erhalten könne, der seine Tochter dem wackern Jüngling, Rodrigue, zu lieben gern gestatte, obgleich beide Bewerber auf der Wage des Verdienstes sich das Gleichgewicht halten.[1])

Gleich hinterher führt die zweite Scene das Parallelpaar zu dem der ersten in der Infantin von Castilien, 'Doña Urraque', und ihrer Gouvernante, Leonor, herbei. Der Infantin Contrastpathos ist Liebe für Rodrigue einerseits, und Infantinnen-Ehre und Tugend andererseits. Letztere giebt den Ausschlag mit so viel Uebergewicht an grossmüthiger Tugend, dass sie den Geliebten ihres Herzens, den Rodrigue, ihrer Nebenbuhlerin, Chimène, zuwägt.[2]) Das Convenienz-Pathos, die Geburts- und Standesehre schleudert den Natureffect, das Liebespathos aus der Prin-

1) Chimène.

N'as tu point trop fait voir quelle inégalité
Entre les deux amants me penche d'un côté?

„Me penche d'un côté" — die unverholene Wagschale.

Elvire.

Non: j'ai peint votre coeur dans une indifférence
Qui n'enfle d'aucun d'eux ni n'abat l'espérance.

Vollkommenes Gleichgewicht der beiden Schalen.

Auch glaube sie nicht, dass des Vaters Wahl zwischen beiden Liebhabern sehr balancire:

que sa pensée
Entre vos deux amants n'est par fort balancée.

2) tous deux sont dignes d'elle.

Cet amant que je donne,

zessin Urraca Schale in die solcher Liebe ebenbürtigere Wagschale der Grafentochter Chimène. Die Infantin fühlt ihren Geist in zwei Theile gespalten: Wenn der Muth ihres Entsagungsstolzes hoch schwebt, so ist ihr Herz, contrastgemäss, entbrannt.[1] Wundersam kommt der Klang und Tonfall des Alexandriners solchem Affecten-Contrastspiel zu statten, dessen metrisches Abbild er scheint. Die Gouvernante tröstet sie mit dem Aequilibrium der Affectwage, die ihre Tugend in Ruhe bringen und bewirken wird, dass sich ihre schwankenden Geister die Wage halten.[2] Chimène wird angemeldet. Die Infantin ersucht die Gouvernante, die Besuchende einstweilen zu unterhalten, bis sie ihr Gesicht ein wenig mit Musse in Ordnung gebracht hat.[3] Welche Armseligkeit! Welcher tragische Styl! Welcher Ersatz für des Spaniers erste Scene! Worin doch nur die noch jetzt gefeierte Grösse des grossen Corneille bestehen mag! Worin die grande Nation selber besteht: in der Phrase und in den Stelzen. Nachdem die Infantin ihr Gefühl zum Empfang der Chimène zurecht gemacht hat, macht Don Gomez, Comte de Gormaz, das Gesicht des alten Don Diegue mit der Ohrfeige zuschanden. Wo? an welchem Orte das vor sich geht, darüber giebt Corneille's Intelligenz-Comtoir, sein 'Examen du Cid', Auskunft, der sich mit den drei Einheiten herumschlägt, und, inbetreff der Ortseinheit und des Schauplatzes der Ohrfeige, es dem Leser und Zuschauer freistellt, ob sie, vermöge einer Theaterfiction, sich denken wollen, dass Don Diegue, und der Comte, wie sie aus dem königlichen Palaste getreten, ihren Gang unter Zank und Streit fortsetzen, bis sie vor Don Diegue's Haus gekommen, wo dieser

Je l'aime — — —
Je mis, au lieu de moi, Chimène en ces liens
Et j'allumai leur feux pour éteindre les miens.

1 Je sens en deux partis mon esprit divisé:
Si mon courage est haut, mon coeur est embrasé.

2) Elle (votre vertu) rendra le calme à vos esprits flottans.

3) — allez, l'entretenir —
— — — — —
— je veux seulement —
Remettre mon visage un peu plus à loisir.

die obligate Ohrfeige empfängt, die ihn nöthigt, in sein Haus zu gehen, um Hülfe daselbst zu suchen. „Befriedigt Euch“ — Leser und Zuschauer nämlich — „diese poetische Fiction nicht, ei denn, so lassen wir den guten Don Diego mit seiner Ohrfeige auf offener Strasse ruhig stehen, und sagen wir uns, dass der Zusammenlauf des Volks, die Diensleistungs-Anerbietungen, die ihm die zuerst an ihn herangetretenen Freunde machen, Umstände sind, welche wohl der Roman nicht vergessen darf, die aber für die Bühne völlig gleichgültig sind“.[1]) Gleichgültig, grosser Corneille! für den dramatischen Dichter, der überhaupt mit der Ortseinheit keine Umstände hat. Keineswegs aber gleichgültig für den Bearbeiter von Guillem de Castro's Meisterdrama, das er rechts und links ohrfeigt, um nur nicht gegen die Convenienz der Ortseinheit zu verstossen, und ein weitläufiges Examen pro domo zugunsten dieser, trotz seinem beredten Plaidoyer, alle Nasenlang geohrfeigten Einheit[2]) anstellt. Bei einem Dramatiker par la grace der absoluten Drameneinheiten ist die geringste Verletzung derselben ein crimen laesae, ein der classisch-französischen Melpomene versetzter Schlag in's Gesicht, eine ihr gegebene Don Diegue-Ohrfeige.

Wenn nur — den Ort dahingestellt — die Ohrfeige überhaupt am Ort wäre! Wir unterstehen uns, die Meinung zu hegen, dass nach Beschaffenheit von Corneille's Cid-Drama, in anbetracht

---

1) „Ainsi, par une fiction de théâtre, on peut s'imaginer que don Diegue et le Comte, sortant du palais du roi, avancent toujours en se querellant, et sont arrivés devant la maison de ce premier, lorsque il reçoit le soufflet qui l'oblige à y entrer pour y chercher du secours. Si cette fiction poetique ne vous satisfait point, laissons le dans la place publique, et disons que le concours du peuple autour de lui après cette offense et les offres de service que lui font les premiers amis qui s'y rencontrent, sont des circonstances que le roman ne doit pas oublier, mais que ces mémes actions ne servent de rien à la principale, il n'est pas besoin que le poète s'en embarrasse sur la scène.“ Welche Misère von dramaturgischen Betrachtungen, welche Mesquinerien! Die Poetik des grossen Corneille steht ganz auf der Höhe seiner Tragik.

2) Le lieu particulier change de scène en scène; et tantôt c'est le palais du roi, tantôt l'appartement de l'infante, tantôt la maison de Chimène, et tantôt une rue ou place publique.

des Tons, Styls, Charakters desselben, der schematisch-conventionellen Figuren, dieses Versailleshofritterthums, dieses servilen Schranzen-Adels, vor Allem in anbetracht des zahmen, höfisch geschmeidigen, ceremoniös-officiösen Scherwenzel-Wortwechsels zwischen Don Diegue und Comte, eine Ohrfeige gar nicht zustande kommen konnte, oder doch nur eine hoffähige, keine katastrophenschwangere Ohrfeige. In dieser von spiessbürgerlich-antichambrehaften Ausdünstungen erfüllten Atmosphäre ist nicht so viel Cid-Elektricität, nicht so viel dramatisch-elektrischer Ohrfeigenstoff vorhanden, um einen Backenschlag von solcher pathosvollen Stärke und Tragweite zu erzeugen. Doch steht es einmal da, in Klammern mit Italique verzeichnet: (il lui donne un soufflet), so hab' er ihn denn, und behalte ihn unangefochten, den Soufflet-Abklatsch, diese Pseudo-Dachtel, den vom Spanier dem Franzosen soufflirten Soufflet dieses Ohrfeigen-Echo, das von des spanischen Heldengreises und Cid-Vaters faltenreicher Wange so schwächlich auf die des alten Versailler Valet de Chambre und gentilhomme du Roi herüberhallt — sie bleibe ihm unbenommen, die maulheldenthümliche Maulschelle — was aber weiter? Welche irgendwie mit der ureigen angestammt spanischen Original-Cid-Maulschelle vergleichbare Folgen wird die vom grossen Corneille auf den französischen Cid übertragene aufweisen können? Wir sorgen und sorgen, dass alles Weitere sich eben auch nur wie des Comte d'Orgas Seidenhandschuh-Soufflet zu des Conde Lozano Eisenfaustschlag als schwächlicher Nachhall zu den Folgeentwickelungen im spanischen Cid verhalten wird. So z. B. des Don Diegue Monolog nach erlittenem Schimpfe, verglichen mit dem oben bezeigten Monolog des Diego Lainez. So auch ferner des französischen Cid-Vaters an seinen Sohn Rodrigue gerichteter Aufruf zur Rache, der mit der Frage beginnt: Rodrigue, as-tu du coeur? und mit dem banalen „geh, lauf, flieg und räche uns“[1], endet. So endlich auch des Rodrigue Schlussmonolog zum ersten Act, dessen metrischer Strophenbau sogar ein schwindsüchtiger, von ganzen und halben Alexandrinern, als Windfängen, in antithesische Doppelechos hin und her geworfener Widerhall ist von Rodrigo's mit Mudarra's

1) — va, cours, vole et nous venge

Schwert den Racheblitz schwingendem, und von „Thatensturm" durchtobtem Monolog, dem allsogleich die Rachethat auch auf dem Fusse folgt, wie dem Blitzstrahl der Donner, wozu der französische Rodrigue noch über einen halben Act braucht, der diesen Donnerschlag in die Sylben von Fiescos zerstücktem Donner zerlegt, mit dessen Echo man Kinder in den Schlaf wiegt. „Tout couvert de lauriers craignez encore la foudre", sagt Don Arias zu Chimène's Vater Act II. 1. Für die foudres in Corneille's Cid bedarf es keiner Lorbeerkrone als Blitzableiter; diese Foudres sind, wie alles Uebrige, blosse Paraphrasen der spanischen Blitzschläge, was Corneille, freilich nur bezüglich Einer Stelle, und im grossen Bewusstseyn, dass sein Cid den des Spaniers erst zu regelrecht dramatischen Ehren gebracht, selbst gesteht.[1])

Was hat nun der grosse Corneille und noch grössere Paraphraseur mit der Paraphrase von Guillem de Castro's erstem Act zu $1^3/_4$ Acten, was besonders mit der Paraphrase jener einen Scene im ersten Act des spanischen Cid gross gewonnen, wo die in Gegenwart der beiden Huldinnen Rodrigo's, Jimena und Urraca, erfolgte Herausforderung der gewaltigen Actionsschläge und die allseits in Einen Brennpunkt zusammenwirkenden Affecte einen so mächtigen dramatisch-sturmvollen ersten Actschluss herbeiführen? Sieben bauschige, von emphatischen Redensarten strotzende, mit nachschleppendem Liebezwiespalts-Pathos wechselnde Füllselscenen hat er gewonnen, die den hingehaltnen Zweikampf, dessen verhängnissvolle Bedeutung und tragische Wirkung nur schwächend, wie Wollsäcke Kugeln und Bomben lahm legen. II. Sc. 1., ein nackter Abklatsch von Conde Lozano's und Feranzuelo's farbenreicher Alteration über des Conde verwegenen, der Familie Lainez zugefügten Schimpf, erscheint noch mattherziger und stumpfer durch die schematische Figur des Don Arias, der nichts als ein Höflingshörrohr, während Feranzuelo als Verwandter und Parteigänger des Conde Lozano seinen Bedenken und Vorstellungen ein ganz anderes Gewicht giebt. Wie leer, gemeinörtlich und schablonenhaft die darauf folgende Herausforderungsscene unter vier Augen, im Vergleich mit de Castro's

1) — je n'ai fait que la paraphrase de l'espagnol.

angesichts der Tochter, zugleich Geliebten, ist schon berührt worden. Diese schnöde Entmannung der spanischen Scene zeugt für den Stumpfsinn des grössten französischen Tragikers, und stempelt ihn zum tragischen Eunuchen, zum verzweifelten Selbstcastraten Gallus mittelst des Dreieinheitsmessers.[1] Die blosse Gegenwart der spanischen Jimena bei der Provocation und die kurzen ihrer Seelenschreckniss entrungenen dazwischengeworfenen Schlagworte, sie schlagen die nun hinterher angestückte Scene (II, 3.) der französischen Chimène mit der Infantin platt und matt, wo diese der Chimène zu dem Familienzerwürfniss glückwünscht, aus welchem ihr „Hymen" mit Rodrigue sich glänzend entpuppen werde[2] — wie so? will uns so wenig ein, wie der Chimène. Prinzessin Urraca irrt das aber nicht, die eifrige Heirathsagentin fortzuspielen, um nur den von ihr geliebten Rodrigue sich selber abspenstig zu machen, und die Möglichkeit, mit ihm eine mésaillance einzugehen, ein für allemal sich selber über den Kopf wegzunehmen, wess behufs sie der Chimène als geeignetstes Mittel vorschlägt, den gemeinschaftlichen Liebhaber, „diesen vollkommnen Amant", bei sich unter Schloss und Riegel in Verwahrsam zu halten, bis die Versöhnung zwischen dem Ohrfeiger und Geohrfeigten erfolgt seyn werde. Oder sollte — resumirt die Infantin schelmisch — Chimène's verliebter Geist einen Eifersuchtsverdacht deshalb hegen können?[3] Und kaum hat sie von der Her-

1) Welches Armuthszeugniss über dramatisches Verständniss sich der spanische Kritiker in unsern Augen ausstellt, wenn er diese Verkümmerung von Castro's herrlicher Herausforderungsscene zu einer nüchternen tete-a-tete-Bravade als eine Verbesserung vonseiten Corneille's belobpreist*) überlassen wir dem Leser zur Begutachtung.

2) L'Infante.

Et nous verrons bientôt votre amour le plus fort,
Par un heureux hymen étouffer ce discord.

Chimène.

Je le souhaite ainsi, plus que je ne l'espère.

3) Mais si, jusques un jour de l'acommodement,

*) La (escena) del desafio del Conde, que imitó Corneille mejorandola . . . Esta escena esta mejorada por Corneille, porque pasa entre los dos solos. Listá a. a. O. 225. 226.

ausforderung Wind bekommen, dreht sich der Wetterhahn ihres Herzens um und Chimène's Heirathsagentin schlägt aus dem Duell für sich selber Heirathscapital. Den Sieger ebenbürtigt der Zweikampf. Auf Rodrigue's aus diesem Zweikampf und, infolge dessen, aus anderweitigen Kämpfen mit Mohren, Aragonesen und Portuesen ihm entspriessendem Ruhmeslorbeer wird sie standesgemäss ausruhen und mit dem blossen einfachen Hildago Beilager halten dürfen.[1] Flugs packt sie die combats du coeur, die Schnellwage und Kraftmesser der sich gegenseitig balancirenden Leidenschaften und Bedenken zusammen und den ganzen pathetischen Kram in die Tasche. Jetzt ist Liebesflamme Trumpf und der Tugend werden die Wagschalen um die Ohren geschlagen.[2] Der Erste, der an dieser überzähligen unnützen und lästigen Infantin Anstoss nahm, war Cardinal Richelieu; der Erste überhaupt, dessen klarer Verstand und grosser Sinn die Gebrechen des Stückes herausfühlte und angab.[3] Für Guillem

---

Je fais mon prisonnier de ce parfait amant,
Et que j'empèche ainsi l'effet de son courage,
Ton esprit amoureux n'aura-t-il point d'ombrage?

1) Si Rodrigue une fois sort vainqueur du combat,
Si dessous sa valeur ce grand guerrier s'abat,
Je puis en faire cas, je puis l'aimer sans honte.

2) Leonor.
Cette haute vertu qui règne dans votre âme
Se rend elle sitôt à cette lâche flamme.
L'Infante.
Ne la nomme point lâche, à présent que chez moi
Pompeuse et triomphante elle me fait la loi . . .
Ma vertu la combat, mais malgré moi j'espère.

3) Je crois, sagt Voltaire (a. a. O. p. 115), que le cardinal de Richelieu avait raison en ne considérant que les irregularités de la pièce, l'inutilité et l'inconvenance du rôle de l'infante, le rôle faible du roi, le role encore plus faible de don Sanche. Son grand sens lui faisait voire clairement toutes ces fautes, et c'est eñ quoi il me parait plus qu'excusable. Gleichwohl rühmt derselbe Voltaire in Einem Athem von Corneille: Il sut faire du Cid espagnol une pièce moins irregulière et non moins touchante. Wie der Teufel im Volksbuch, der dem edlen Finkenritter den Weg vorn mit Bratwürsten pflastert, und sie hinter ihm alle wieder auffrisst. Corneille, beiläufig bemerkt, war der jüngste unter den fünf Autoren, die an Richelieu's Stücken arbeiteten. Rotrou, L'Etoile, Col-

de Castro ist die Infanta Urraca wegen seines zweiten Theils seiner „Mocedades" eine unentbehrliche Figur. Unser grand Corneille aber hat frischweg auch die Urraca mit als gute Prise aufgegriffen und als Wagemeisterin in seinem „Cid" angestellt, wo sie, ähnlich wie die 'Sibylle' in seinem 'Horace', ihre und anderer Leidenspäckchen auf Skrupel und Quentchen darwiegt.

Doch sehen wir wieder nach Guillem de Castro's trefflichen „Mocedades", dem die spanischen Dramaturgen, ihr eigenes poetisch-dramatisches Phönix-Nest beschmutzend, den bösen Leumund anhängen, die grosse französische Krähe habe ihn dadurch verbessert, dass sie des von ihm bemausten Phönix golden sonniges Gefieder in ihren aschgrauen Krähenpelz eingemausert. Klappt das nicht wunderschön, wenn der Zweite Act des Spaniers mit Feranzuelo's Nachricht an König Fernando von Conde Lozano's Tödtung im Zweikampf durch Rodrigo beginnt?[1] Und mit Arias Gonzalo's Entgegnung, auf des Königs Frage, ob man den Mörder ergriffen: dass Rodrigo, ein Hektor an Kraft der Arme, an schnellfüssigen Beinen ein Achilles, sich auf letztern aus dem Staube gemacht.[2] Und mit wie ergreifenden, vollen Accorden fällt nun Jimena's und Diego's Erscheinen in die Situation, wie in eine Trauer-Symphonie! Jimena mit dem von ihres Vaters Blut gefärbten Taschentuch in der Hand; Diego die von der Ohrfeige noch brennende Wange, geröthet von des Erschlagenen Blut, rachefroh! Die Röthe der Schmach überpurpurt mit des Beschimpfers vom Sohne vergossenen Herzblut, wie man Brandwunden mit Feuer löscht! Beide knieend vor dem König. Die Tochter Gerechtigkeit fordernd; der Vater Gnade für den durch Ehre und Kindespflicht zur Rache der grössten

letet, Boisrobert. Corneille. 1635, ein Jahr vor Aufführung des „Cid" hatte Richelieu seine 'Comédie des Tuileries' im Palais Royal (Palais Richelieu) spielen lassen. Corneille hatte Einiges im 3. Act geändert, was angeblich der Cardinal dem 'Cid' sollte haben entgelten lassen. Sey dem wie ihm wolle, gegen die von Richelieu bezeichneten Schwächen des Cid lässt sich nur einwenden, dass sie nicht die schwächsten sind.

1) Ha muerte al conde de Orgaz.

2) Fuése, y la espada en la mano,
Llevando á compas los piés . . .
Parececió un flechar troyano.

Schmach aufgerufenen Sohnes.[1] Der Gegensatz an sich schon das Herz in seinen Tiefen, in seinen Wurzeln erfassend, auch ohne von den Lippen der verwaisten Tochter sprühende Worte, jedes ein heisser Blutstropfen; auch ohne Thränen, vergossen von der Tochter Rache strahlenden Augen; jede Thräne ein Dolch, zielend nach des Mörders Herz; der Blitz eines Racheschwertes, zückend auf des Mörders Haupt.[2] Daneben des heroischen Rächer-Jünglings Vater sein Haupt als Sühne darbietend der vaterberaubten Tochter.[3] Da ist nichts von Streit und Widerstreit, von Gewicht und Gegengewicht, von Balancierstange und Tanzseil der Affecte. Der Seelenkampf in Jimena's Busen, der Zweikampf von Liebe und Blutrache darf in dieser Situation und Stimmung nicht zur Sprache kommen. Des Vaters Manensühne verzehrt in diesem Augenblick die Liebe zu dem Mörder, und erglüht nur stärker, durchloht von der Liebesflamme. Die Rache steht da gewappnet im Rüstzeug der Liebe, das im Liebesfeuer gehärtete Racheschwert sprüht das Feuer aus als Rachefunken. Jimena's einziges Aparte in dieser Scene, worin der Doppelaffect sich verrathen könnte, schärft ihn zu dem Einen doppelschneidigen der Racheverfolgung aus.[4] Ja, Liebe und Rache zieht sie nur als zweischneidiges Racheschwert aus dem Busen. Und selbst ihr Abgangs-Ausruf entladet sich, als doppelläufiges Pistol, auf Rodrigo's, und dann auf ihre Brust.[5]

1) ¡Señor, matóle mi hijo!
Fue obligacion sin malicia.

2) Jimena. A tus ojos poner quiero
Letras que en mi alma están,
Y en los mios, como iman,
Sácan lágrimas de acero . . .
Costar tiene una cabeza
Cada gota de esta sangre.

3) Diego. Con mi cabeza cortada
Quede Jimana contenta.

4) Jimena (aparte).
¡Ay Rodrigo! pues me obligas,
Si te persigo verás.

5) ¡Ay Rodrigo, que me has muerto!

Was thut Corneille? Er flickt nicht blos diese Scene unmittbar der Herausforderungsscene an, womit Guillem de Castro's erster Act schliesst; Corneille flickt auch noch, vor der Meldung von des Conde Tod, mit allerhand Flicken und Lappen an dem König herum, um ihn aus einem Lumpenkönig zu einem majestätischen Stelzenkönig zurechtzuflicken, welcher sich selbst mit grossartigen sentenzenhaften Stopfphrasen am Zeuge flickt, und aus der angemaassten Löwenhaut Pfundleder zu Sohlen und Absätzen für seinen schiefgetretnen Kothurn schneidet[1]. Und Flicken auf Flicken! „N'en parlons plus". Ein neuer Lappen aufgesetzt! Die Mohren sind gelandet! Jetzt, wo Alles auf den Zweikampf gespannt ist? Und wo gelandet? In seiner Residenzstadt seit zehn Jahren, in Sevilla[2]), das erst zweihundert Jahre nach ihm den Mauren von den Spaniern entrissen worden. Man hat sich weidlich über diesen Anachronismus des classisch gelehrten Tragikers lustig gemacht.[3]) Zehn solcher Anachronismen

---

1) Et quoiqu'on veuille dire, et quoiqu'il ose croire
Le Comte à m'obéir ne peut perdre sa gloire . . .
S'attaquer à mon choix, c'est se prendre à moi-même
Et faire un attentat sur le pouvoir suprême.

„S'attaquer à mon choix!" Mit einer Ohrfeige, die er, König Fernand, eingesteckt hat, maassen er den Austheiler nicht unschädlich machen konnte, und ihm noch freie Hand zum Duell liess!

2) C'est l'unique raison qui m'a fait dans Séville
Depuis dix ans fixer le trône de Castille.

3) „Durch einen ihm (dem Corneille) zur Last fallenden Irrthum der Zeitrechnung lässt er auch den spanischen Hof in Sevilla zwei Jahrhunderte früher gehalten werden, als diese Stadt den Mauren entrissen wurde." Ticknor a. a. O. S. 657. Dass Ticknor selbst irrthümlich dem französischen Tragiker den Anachronismus als Irrthum aufmutzt, wird man gleich sehen. Danach ist auch die gleichlautende, nur noch schärfer betonte Rüge Herrn v. Schack's in seiner so treffenden Vergleichung des französischen mit dem spanischen Cid zu berichtigen: - „bei ihm (Corneille) haben wir einen baaren handgreiflichen Irrthum, gegründet auf eine Unkenntniss der Geschichte, wie sie nicht grösser gedacht werden kann. Und seltsam! Die scharfsichtigen Kritiker, welche die unbedeutendsten Verletzungen der örtlichen und zeitlichen Wahrheit in Shakspeare so streng getadelt haben, gedenken dieses Verstosses mit keiner Sylbe." (II S. 139). Das Lustige ist, dass Corneille selber den Anachronismus sich aufmutzt, aber als eine verdienstliche That!

und zehnmal gröbere, geben wir dem Dichter drein, wenn er damit einen, sey es noch so geringen Compositionsvortheil erkauft. Zum Schimpf und Unglimpf gereicht dem Dichter nur dies, dass sein grober Anachronismus in diese Scene, in diese Situation passt, wie die Faust auf's Auge, wie der Balken im Auge, wie der Lederfleck eines Kurrierstiefels auf einen Tanzschuh, wie das Kameel in's Nadelöhr. Und schimpft den Dramatiker noch mehr, und macht den Flickbehelf noch lächerlicher und absurder durch den Umstand, dass der Anachronismus wissentlich und absichtlich vom Dichter der Scene aufgeflickt worden, von wegen der Dreieinheiten, um in Sevilla die Mohren gleich an Ort und Stelle zu haben, damit sie Rodrigue unmittelbar nach Tödtung des Comte de Gormas bekämpfen, besiegen[1]) und dann frisch von der Faust weg die Chimène heirathen könne, Alles im Verlauf der Theaterzeit von 24 Stunden auf den Glockenschlag, unbekümmert um die Anstössigkeit, die innere und äussere Unmöglichkeit, unbekümmert um den der Chimène angehefteten Schandfleck, dass sie an demselben Tage, wo ihr Vater ermordet worden und vor seinem noch blutenden Leichnam sich, wenn auch nicht vom Fleck weg mit dem Mörder vermählt.[2]) Chimène's Erscheinen vor dem König mit dem Anruf um Gerechtigkeit — fast in allen Punkten, wo diese Scene bei Corneille von der Castro's sich entfernt, weicht sie aus dem Lothe der Situation und des ihr gemässen Pathos, das in die declamatorische Emphase umschlägt und den tragischen Schmerz als Stachel

1) „J'ai placé (le lieu) dans Séville, bien que Fernand n'en ait jamais été le maitre, et j'ai été obligé à cette falsification, pour former quelque vraisemblance à la descente des Maures, dont l'armée ne pouvait venir si vite par terre que par eau.“ Examen. Ein stattlicher Gala- und Paraderitt auf dem fahlen Pferd! — 2) Wie die „Sentimens“ der Academ. franç. aufstechen, immerhin aber doch dem Cid die Hand zur Versöhnung als Handschlag auf demnächstige Eheschliessung reicht, pour sauver les apparences, eine heuchlerische Abfindung also mit der Etiquette; für einen dramatischen Helden ein poetischer Schandfleck noch in den Kauf, da sie nicht das Herz, den Muth ihrer Leidenschaft hat, und sich nach beiden Seiten hin decken zu können glaubt, wenn sie am Tage der Ermordung ihres Vaters den Mörder auf ihr Jawort vertröstet und den Hochzeittag nur aufschiebt.

braucht, um staatsrednerisch dem Könige das Gewissen zu schärfen.[1] Immolez, dis-je, sire, au bien de tout l'état. Tout ce qu'enorgueillit un si grand attentat. — Richelieu hätte in einem Exposé an Louis XIII. sich betreffs der Duelle nicht staatsmännischer auf die Raison d'état berufen können.

Mit dem Blute von Jimena's Vater bespritzt, erscheint de Castro's Rodrigo in ihrem Zimmer, wo er nur die Vertraute, Elvira, findet. Den Tod komme er bei Jimena zu suchen, sterben will er von ihren Händen.[2] Elvira hört die Gebieterin nahen.' Sie verbirgt den Unglücklichen hinter einer Teppichthür. Jimena schmerzvergessen, spricht ihr Innerstes aus. „Sterbend muss ich tödten. Verfolgen werde ich ihn, bis ich gerächt bin.[3] Rodrigo stürzt vor, kniet hin, reicht ihr den Dolch, um ihn in sein Herz zu stossen: „In so grossem Missgeschick kämpften feindselig in meiner Brust meine Schmach mit Deiner Schönheit, und Du hättest gesiegt, Herrin, wenn ich nicht bedacht, dass den Ehrlosen Du verabscheuen musstest, den Du nur als Ehrenhaften lieben konntest.“[4] Ein tiefes aus der verhängnissvollen Ver-

1) Sire, ne souffrez pas que sous votre puissance
Régne devant vos yeux une telle licence,
Que les plus valeureux avec impunité
Soient exposés aux coups de la témerité,
Qu'un jeune audacieux triomphe de leur gloire,
Se baigne dans leur sang, et brave leur mémoire . . .
Enfin, mon père mort, j'en demande vengeance,
Plus pour votre intérêt que pour mon allégeance.

2) Rod. Yo busco la muerte
En su casa . . .
— —
Vengo a morir en sus manos.

3) habré de matar muriendo
Seguiréle hasta vengarme.

4) Rod. Mas en tan gran desventura
Lucháran, á mi despecho
Contrapuestos en mi pecho
Mi afrenta con tu hermosura.
Y tú, Señora, vencieras,
A no haber imaginado
Que, afrentado,

wickelung der Lage strömendes Wort, darauf hindeutend, dass aus der Liebe selbst das Pflicht- und Ehrengebot entspringe, wodurch es eben tragisch wird, nicht wie es der Franzose missverständlich anbringt, zu einem als Gegensätze sich wiegenden Liebes- und Pflichtenstreit. Vielleicht beruht auf dieser falschgedeuteten Stelle die ganze Pseudotragik des Corneille und seiner Nachfolger, betreffs der combats du coeur. Ohne jeglichen Kampf und Gegenkampf enthüllt Jimena ihre ganze Seele; ist jeder ihrer Hauche von Liebes- und Trauerweh durchglüht: Mit ihrem Tode werde sie büssen, dass sie ihm nicht den Tod gegeben. Ihn zu verfolgen, sey über sie verhängt, nicht ihm das Leben zu nehmen."[1]) Diese tragische Sühne liegt denn auch im Conflict, den leider Romanze und Comedia mit einer Lustspielheirath zu lösen sich gemüssiget fanden.

„Verabscheust Du mich?" fragt Rodrigo.
Jim. Ich vermag es nicht;
Du beherrschest meinen Stern . . .
Geh' und lass mich meinem Schmerze
Rod. Bleib denn, ich geh in den Tod.[2])

Corneille's dritter Act ist wieder nur die Paraphrase der so tief schmerzlichen, als Abschiedsseufzer getauschten Seelenergüsse der beiden Liebenden: Paraphrasen, ausgerenkt auf dem Prokrustesbette der Antithese und ihres metrischen Abbildes des Alexandriners. Und auf die langgestreckte Paraphrase wieder

---

Por infame aborrecieras
Quien quisiste por honrado.
1) Jim. Tal soy
Que habré de emplear en mi
La muerte que no te doy . . .
— — — — —
Mas soy parte
Para sola perseguirte,
Pero no para matarte.

2) Cid. ¿Me aborreces?
Jim. No es posible
Que predominas mi estrella.
Vete, y dejame penando.
Cid. Quedote, iréme muriendo.

Flickwerk gedöbelt, wie das improvisirte; an Chimène vonseiten der matten Stechfliege, des Don Sanche, gestellte Anerbieten, sie möchte von seiner Liebe Gebrauch machen, er sey bereit, sie an dem Frevler mit seiner tapfern Klinge zu rächen.[1] Chimène behält sich seine Klinge für den äussersten Nothfall vor[2] und empfiehlt sich ihm bis auf Weiteres. Ihre darauf folgende Scene mit Elvire ist an combats du coeur die Schachtel voll kämpfender und gegenseitig sich vertilgender Spinnen, oder gleicht jenem mit Strohhalmen als Lanzen und Schwertern von Flöhen ausgefochtenen Berserkerkampfe, durch das Vergrösserungsglas betrachtet.[3] Corneille's Chimène liefert nur den Commentar in Alexandrinern zu der Seelenerregung der spanischen Jimena. Ein frischer Thautropfen, von einer eben aufgebrochnen Blume aufgefangen und in künstlichem Wege zu einem Faulwassertropfen getrübt, der nun im Sonnenlicht das Getümmel und Gewimmel einer Infusorienschlacht zur Schau gäbe. — Dieser Unterschied der beiden Tropfen würde allenfalls ein ungefähres Bild des Contrastes bieten, der zwischen Guillem de Castro's poetischen Aurorathränen rosig glühender Liebeslust und Liebeleides, und zwischen den von Corneille's Chimène vergossenen Alexandrinerthränen waltet, wirbelnd und wabbelnd von infusorischen Antithesenkämpfen, die ihr winzig ungeheuerliches Spiel am tumultuarischsten in der Schlussscene des dritten Acts treiben, wo Corneille's Cid aus dem Verstecke vortritt, um mit Chimène Guillem de Castro's Abschiedsweh des Liebespaares, von Liebesleidenschaft, Ehrenpflicht und kindlichem Liebesgebot in sechs Seiten langen Wech-

1) Employez mon épée à punir le coupable.
Employez mon amour a venger cette mort.

2) C'est le dernier remede.

3) Chim.
C'est peu de dire aimer, Elvire, je l'adore.
Ma passion s'oppose a mon ressentiment,
Dedans mon ennemi je trouve mon amant,
Et je sens qu'en depit de toute ma colere
Rodrigue dans mon coeur combat encor mon pere.
Il l'attaque, il le presse, il cède, il se defend,
Tantôt fort, tantôt foible, et tantôt triomphant . . .

selreden paraphraseologisch zu parodiren.[1] Und welche combats d'antithèses déclamatoires! Welcher Schwall von dialogischen mit falschem Pathos aufgestutzten Streitreden über längst bekannte, abgethane Vorgänge! Einen Trommelwettkampf zweier Tambourmajor's glaubt man in Alexandrinern wirbeln zu hören.[2] Die flehentlich inbrünstige Bitte des spanischen Cid, dass ihn Jimena mit seinem ihr dargereichten Schwerte tödte — wie breit wird dieses schöne, rührende und naturgemässe Motiv von Corneille's Rodrigue, wie unleidlich breit getreten! Noch am Schlusse des declamatorisch-galanten Streitgesprächs setzt er diesen selbstmörderischen Dolch der Chimène abermals auf die Brust, „Thu' mir den einzigen Gefallen und stoss' ihn mir in's Herz! Kann ich

---

1) Rod.

Tu sais comme un soufflet touche un homme de coeur.

Dieser eine Alexandriner reicht hin, um die ganze Scene in travestirende Lächerlichkeit zu begraben.

2) Rod.

J'avais part à l'affront, j'en ai cherché l'auteur,
Je l'ai vu, j'ai vengé mon honneur et mon père,
Je le ferais encor, si j'avais à le faire.
Ce n'est pas qu'en effet contre mon père et moi
Ma flamme assez long-temps n'ait combattu pour toi,
Juge de son pouvoir dans une telle offense,
J'ai pu douter encor, si j'en prendrais vengeance . . .
— — — — — — — —

Chim.

Je sais ce que l'honneur, après un tel outrage,
Demandoit à l'ardeur d'un généreux courage:
Tu n'a fait le devoir que d'un homme de bien;
Mais aussi, le faisant, tu m'as appris le mien,
Ta funeste valeur m'instruit par ta victoire:
Elle a vengé ton père, et soutenu ta gloire . . .

Ist das eine thränenvolle Affectsprache oder das Alexandrinerkettengerassel zweier verwunschenen Theatergespenster? Sind das die von Schmerz und Liebe glänzenden Zähren des spanischen Cid und der spanischen Jimena, oder sind es die Würmer, die sich jenes graue Grabgespenst aus den Augen wischt? Nur dass Corneille's Schemen sich diese Würmer in Gestalt von trivial emphatischen Alexandrinern gegenseitig aus der Nase ziehen.

nicht einmal diese Gefälligkeit von dir erlangen?"[1] Des spanischen Cid verzagungsvolle, zitternde Frage an die Geliebte: „Verabscheust du mich?"[2], dreht ihm der französische im Munde um, und ruft gebieterisch der Chimène zu: aber du sollst mich hassen![3] Und setzt ihr breit und umständlich die Gründe auseinander, weshalb sie ihn hassen soll und muss, überall die feinsten seelenvollsten Herzensbedrängnisse des spanischen Liebespaares auf die äussersten Spitzen eines unnatürlich abstracten Combinationsspiels von Antithesen treibend, wie sie nur ein im Innersten prosaischer und unfruchtbarer, zwischen der Tabulatur seiner Schablonentragik, wie zwischen Brettern eingeengter, vernagelter Grosskopf ausklügeln kann; überall die poetischen Rosenbüsche des Spaniers, wie der Hirschkäfer mit hörnerlangen Fressspitzen Blüthenreiser abkahlt, mit seinen Antithesen zu nackten Dornhecken schrotend, woraus denn auch Chimène ihren Rodrigue als Liebesandenken ein recht stattliches Dornenruthenbüschel voll Antithesenstacheln flicht.[4] Und wie geschickt versteht es die Compositionskunst, die Art dramatique des grossen Corneille, unbeirrt von seiner tragikomischen, im Hesperidengarten des Spaniers angerichteten Verwüstung, doch immer wieder, wo es ihm zupasse kommt, die vollsten Rosenzweige des spanischen Cid durch sein Dorngesträuch zu winden oder des Spaniers duftige Blumen ohne weiteres drüber zu streuen, als Futter für seinen grauen Pegasus, der, ein Antithesen-Maulthier von Grund aus, broute également le chardon et la rose. So bindet er hier auch den Schluss der spanischen Trennungsscene der französischen ohne weiteres als Blumenbouquet dem fahlen Pferde unter den Schwanzriemen. Eine Prüfung der Compositionskunst des grossen Corneille würde ein noch trübseligeres Resultat ergeben, als die seines poetisch-tragischen,

1) — quoique je fasse,
Ne pourrai-je à la fin obtenir cette grace?

2) ¿me aborreces?

3) Chim. Va, je ne te hais point.
D. Rod. Tu le dois.

4) Malgré des feux si beaux qui troublent ma colere,
Je ferai mon possible à bien venger mon pere:
Mais, malgré la rigueur d'un si cruel devoir,
Mon unique souhait est de ne rien pouvoir.

schöpferischen Genies. An diesem Orte können wir nur beiläufige Streiflichter zwischendurch werfen, und müssen es dem Mr. Ernest Desjardin's anheimgeben, in einer besondern Schrift den in seiner Abhandlung über den „grossen Corneille als Historiker" noch nicht gelieferten Beweis nachzuholen, dass nämlich der grosse Corneille eben so gross als Künstler wie als Dichter sey: den Ergänzungsbeweis zu seinem so überzeugend in der beregten Abhandlung durchgeführten Beweise: „dass Corneille ein ebenso grosser Historiker wie grosser Poet ist."[1] Wir unserntheils treten imvoraus dem noch zu liefernden Ergänzungsbeweise bei, wie wir mit dem Ergebniss von Mr. Desjardins Abhandlung über den „Historiker" Corneille uns in vollem Einverständnisse befinden, vorweg überzeugt, und mit beiden Händen zugebend, „dass der grosse Corneille ein ebenso grosser Historiker, wie Poet, und ein ebenso grosser Künstler in der dramatischen Composition wie grosser Historiker und grosser Poet ist, mit der einzigen Beschränkung unsrerseits, dass uns gestattet sey, das Maass von des grossen Corneille poetischer Grösse anders als Mr. Desjardins zu bestimmen, es nämlich so niedrig zu stellen, als hoch es Mr. Dejardins anschlägt.

Den abschliessenden Füllstein zu Corneille's drittem Cid-Act bildet die Paraphrase der Scene zwischen Diego Lainez und seinem Sohne Rodrigo, welche im spanischen Cid unmittelbar auf obige zwischen Rodrigo und Jimena folgt, und die mit patriotisch-romanzenhaftem Colorit des greisen vom Sohne in seine Ritter- und Mannes-Ehre wieder eingesetzten Vaters Aufruf an den jungen Helden schildert: in offner Feldschlacht gegen die Feinde des Vaterlandes, die Saracenen, nunmehr auch die Lanze so ruhmvoll zu führen, wie er im Zweikampf das Schwert erprobt hat.[2]) Die pflichtschuldige Stelzengängerei dreingegeben, darf die Paraphrase dieser Scene nach dem spanischen Original als die gelungenste im französischen Cid gerühmt, und des alten Diegue Aufforderung: Rodrigue möchte auf die von

1) „J'ai voulu montrer que Corneille est aussi grand historien que grand poëte." Le Grand Corneille Historien par Ernest Desjardins. Paris 1861. Préface.

2) Diego. Sal en campaña á ejercitar los brios . . .
Pruebe la lanza, quien probóla espada.

ihm entsühnte Ohrfeigenstelle einen kindlichen Abschiedskuss drücken, leicht als das wohlklingendste, beziehungsweis ansprechendste Alexandrinerreimpaar [1], in der Cid-Tragédie gepriesen werden.

Nicht so hoch rechnen wir dem französischen Tragiker das negative, spottwohlfeile Verdienst an, die nun folgenden Scenen nicht paraphrasirt und demgemäss nicht travestirt zu haben, welche den zweiten Act der spanischen Cid-Tragicomedia zum Abschluss bringen, und worin Rodrigo's Ausmarsch in's Feld, sein Abschied von der am Fenster erschienenen Infantin Urraca, die ersten Kriegsthaten des jungen Compeador; die Gefangennehmung von vier Mohrenkönigen auf einmal in Handlung treten, und als folgerechter Anschluss hieran die des Infanten Don Sancho, Rodrigo's kronprinzlichen Gönners und Schützers, betreffenden Scenen, die des Thronfolgers Abneigung gegen seine Geschwister auf Grund einer astrologischen Prophezeihung motiviren, dahin lautend, dass er von einem der Geschwister mit dem Wurfspeer würde getödtet werden, woran er zurstelle das bestätigende Vorspiel in einem dahersausenden Jagdspiess zu erblicken vermeint, den die mit ihrem Vater, dem König, im nahen Walde jagende Infanta Urraca auf ein Schwarzwild geschleudert hatte, und der über den Prinzen Sancho hinflog. Der hinzugetretenen, ob Don Sancho's Zornausbruch betroffenen Infantin erklärt des Prinzen greiser Hofmeister, Don Diego Lainez, das bestürzende Verhalten desselben mit der astrologischen, von ihm als thöricht bezeichneten Prophezeihung [2]. So schön, und von so hoher theatralischer Wirkung die Scene auch seyn mag, worin Rodrigo dem Könige Fernando die vier kriegsgefangenen Mohrenkönige vorstellt, so durfte doch der französische Tragiker diese unparaphrasirt und, in anbetracht ihres ureigenen Nationalcharakters und ihrer blos für ein spanisches Publicum hochwichtigen historischen Bedeutung, nur erzählungsweise in

1) Viens baiser cette joue, et reconnais la place
Où fut empreint l'affront que ton courage efface

2) Diego. Una necia astrologia
Le causa melancholia.
Y tu la creciste ahora.

einer späteren Scene[1]) berühren lassen. Wir meinen die Scene, in welcher die erste Begrüssung des grössten spanischen Volkshelden als „Cid" durch den gefangenen Mohrenkönig widerklingt: Mohrenkönig: „Grosser Rodrigo! - Rodrigo. Ha Almanzor! Mohrenkönig. Gieb mir die Hand, mein Cide! — Don Sancho. „Mein Cid" — nannte er ihn. — Mohrenkönig. In meiner Sprache heisst das: „mein Gebieter."[2]) Wie eine Adlerfeder, dem römischen Antiquar zufolge, alle anderen Federn verzehrt, so verschlingt diese Cid-Scene in den Augen des Spaniers alle übrigen Scenen seiner Tragikomödie, die Rodrigo-Jimena-Scene nicht ausgenommen, für den spanischen Dichter blosse episodische, um das historische Grundmotiv sich gruppirende Momente, die für den französischen Tragiker dagegen, dem das Liebesverhältniss, der combat du coeur zwischen Galanterie und Ehrenetikette, das Hauptinteresse bildet und ausschliesslich bühnen- und tragödienwürdig erscheint, losgelöst von aller ausserfranzösischen Nationalität und historischen Wurzel — unbeschadet des von Mr. Ernest Desjardins dem grössten französischen Tragiker vindicirten, gleichberechtigten Anspruchs auf den grossen Historiker, wie auf den grossen Dichter.

Selbst der, für den Ausfall der Kampfscene, von Corneille's Rodrigue dem Könige abgestattete Schlachtenbericht und seine von ihm geschilderten Kämpfe zu Land und Wasser mit den Mauren, mögen dem französischen Tragiker zugut kommen, ja, von seinem Standpunkt aus, als ein dramatisches Verdienst angerechnet werden, der alten Kunstanweisung gemäss, multaque tolles Ex oculis quae mox narret facundia praesens. — Schlachten- und Kampfscenen zumal, dem epischen Gedichte wesentlich,

1) IV. 3.

2) Rey Moro.
¡Gran Rodrigo!
Rod. ¡Oh Almanzor!
R. Moro.
Dame la mano il mio Cide!
D. Sancho.
El mio Cid le ha llamado.
R. Moro.
En mi lingua es mi Señor.

vom Drama aber entschieden abgelehnt, vom spanischen freilich nicht, das, in seiner durchgängigen Duplicität, das epische aufnimmt und neben sich schalten und walten lässt. Ob indess die „facundia praesens“ des französischen Cid in den Schilderungen „vom Kriegsschauplatz“ nicht ein Uebriges thut, und von dem mustergültigen Brauche der oft meisterhaften Botenberichte in der attischen Tragödie nicht eine zu weitschweifige, durch keinerlei Gehaltsinteresse den achtzig Alexandriner schweren Kriegsbericht rechtfertigende Nutzanwendung macht, das bleibe dahingestellt, desgleichen die Zulässigkeit solchen in der antiken Tragödie meist durch Tritagonisten erledigten Berichtes aus dem Munde des Kampfeshelden selbst. Wichtiger möchten Einwände gegen die nun folgende Paraphrase von Jimena's wiederholter Anklagescene scheinen, worin sie zum zweitenmal mit ihrer Gerechtigkeitsforderung vor den König tritt. Guillem de Castro's Jimena begründet gleich mit dem ersten Vers das Zeitgemässe und dramatisch Wahrscheinliche ihrer wiederholten Bittbeschwer: „Herr“ — so spricht sie den König an — „heute sind es drei Monate, dass mein Vater von den Händen eines Jünglings fiel.“[1]) Welchen psychologisch-dramatischen Wahrscheinlichkeitsgrund kann Corneille's Chimène für ihre, innerhalb derselben vierundzwanzig Stunden, wo des Vaters Ermordung vorfiel, wiederholte Aufforderung an den König geltend machen? Sie müsste denn diesen ihrem ersten Anruf um Gerechtigkeit und Rache auf dem Fusse folgenden Strafantrag beim König der Fülle von Ereignissen mit in Rechnung stellen, die binnen derselben Tagesfrist sich in den vier Acten so dicht zusammendrängen, dass dem knappen Zeitraum von der Masse der inzwischen vorgefallenen Begebenheiten alle Nähte platzen, und dass die Cid-Tragédie das schreckliche Schicksal jenes Unglücklichen erfährt, dem Einer von Prof. Stahr's Lieblingen, einer der Kaiserlich römischen ehrenwerthen Scheusale, allerhand Flüssigkeiten und Getränke so lange gewaltsam eintrichtern liess, bis dem schaudervoll Aufgeschwellten sämmtliche uropoëtischen Organe, die ganze Blase, wie man

1) Jim. Señor, hoy hace tres meses
Que murió mi padre a manos
De un rapaz . . .

in Berlin sagt, platzte.[1]) Etwas Aehnliches leistete die unter dem Namen „der schwedische Trank“ im dreissigjährigen Kriege an eingefangenen Bauern vorgenommene, über den Durst gewährte Tränkung: Den feindlichen Landleuten gossen die schwedischen Soldaten faules Wasser scheffelweis in den Schlund, und stampften es nachher aus den geschwollenen Leibern mit Fusstritten wieder heraus.[2]) Wie muss nicht erst so einer armen Tragédie aus allen Poren das faule Wasser sickern, der die Fusstritte mit tragischen Stelzen oder mit dem französischen Kothurn das Uebermaass von eingegossenen, durch den Trichter der Zeiteinheit in den Hals geschütteten, während vierundzwanzig Stunden geschehenen und vollendeten Thatsachen aus dem Leibe stampfen! Insonders wo die Paraphrase von Jimena's zweitem Racheschrei nach Gerechtigkeit sich nicht, wie bei dieser, durch die Ventile der Aparte's, die den innern Kampf ihres Liebeschmerzes mit ihrer Tochterpflicht ausströmen, Luft machen[3]); wo vielmehr Chimène's Paraphrase nur eine monoton-weitläufige Umschreibung der an den König zum zweitenmal gestellten Racheforderung ist, deren aufbegehrendes Pathos die angeblichen combats du coeur zu einer schwungvollen, dem Könige über Standesrecht und Herrscherpflicht gehaltenen „Pauke“ trommelt; anderweitiger, auch hier wiederum ein- und angeflickter Motive zu ge-

1) Suet. Tib. c. LXII.

2) Röse, Herzog Bernhard II. S. 189.

3) Jimena. Rey, Rey justo, en tu presencia
Advierte bien como estamos
El ofensor, yo ofendido,
Yo gimiendo, y el triunfando . . .
El riendo y yo llorando.
(ap.)
¡Ay Rodrigo! ¡Ay honra! ¡Ay ojos!
¡Adonde os lleva el cuidado!

Und am Schluss der Scene: (ap.)
¿Que la opinion queda tanto,
Que persigo lo que adoro?
Dass der Ruf*) so Schweres fordert
Zu verfolgen, was man liebt!

*) Die öffentliche Meinung.

schweigen, wie z. B. das spätere, dem dritten spanischen Act und der Jimena über den Kopf weg- und in diese Scene herübergenommene Katastrophenmotiv, den im letzten Act der spanischen Tragicomedia von Jimena, und im vierten der französischen Cid-Tragédie von Chimène vorgeschlagenen Austragszweikampf betreffend, mit der Verpflichtung ihrerseits, Rodrigue's Besieger ihre Hand zu reichen.[1] Worin verräth sich hier der stehende Trumpf der französischen Tragik: die combats du coeur? Nicht mit Einem Hauch! Die pure pure Rache-Heroine toute pure trumpft dem Könige von Anfang bis Ende auf.[2])

Aus dem Munde von Guillem de Castro's Doña Urraca vernehmen wir in der ersten Scene seines dritten, letzten Acts, das gegen Arias Gonzalo geäusserte Geständniss ihrer Liebe für den Cid, mit dem sie sich zu vermählen gedacht hatte, wenn sein Liebesverhältniss mit Jimena nicht im Wege stände, das nach ihres Vaters Tödtung im Duell durch Cid sich bis zu gegenseitiger Vergötterung zwischen dem Liebespaar gesteigert habe.[3] Je heftiger Jimena den Geliebten gerichtlich verfolge, desto mehr bete sie ihn an.[4] An Stelle dieser allerdings müssigen Eingangsscene zu Castro's Entscheidungsact, tritt Corneille's

---

1) A tous vos chevaliers je demande sa tête;
Oui, qu'un d'eux me l'apporte, et je suis sa conquete.

2) Das Votum der von Richelieu — fast möchte man sagen, behufs der Cid-Kritik eingesetzten — Académie über diese Schlussscene des III. Acts lautet: „Nous tenons cette scène principalement repréhensible en ce que Chimène y veut déguiser au roi la passion qu'elle a pour Rodrigue". Bemerkenswerth in gedachter Scene (III. 5) möchte auch das Cerberus-Honigklöschen seyn, das Corneille's König Ferdinand, zur Beschwichtigung des gewaltigen Staatsminister-Cardinals, wegen des Duellpunktes hinwirft:

D. Ferd.
Mais, de peur qu'en exemple un tel combat ne passe,
Pour témoigner a tous qu'a regret je permets
Un sanglant procédé qui ne me plut jamais,
De moi ni de la cour il n'aura la présence . . .

3) Y despues del Conde muerto
Se adoran.

4) Cuanto mas justicia sigue,
Es cierto que mas le adora

fünfter Act vor dem vom König anberaumten Zweikampf des Don Rodrigue und seines schattenhaften Nebenbuhlers Don Sanche mit einer Eröffnungsscene zwischen Chimène und Rodrigue in die Schranken, deren combat de langue mit zwei schweren dramatischen Uebelständen sich herumschlägt: Erstens mit dem wiederholten Motiv von Scene 4, Act II, wo Rodrigue sein vom Blute des Comte Gormaz gefärbtes Schwert der Chimène anbot, um es ihm brevi manu in die Brust zu stossen, und welches Motiv hier, Scene 1, Act V, sich nun abermals aufdrängt, mit dem modificirten Anerbeiten, im bevorstehenden Zweikampf mit Don Sanche, dem Schwerte desselben seinen „entblössten Magen" als Stichblatt preiszugeben, in Don Sanche's Hand die ihrige anbetend, die ihn, Rodrigue, zu Grunde richtet.[1]) Der zweite noch schwerere Uebelstand, womit die erste Scene in Corneille's fünftem Act, den combats du coeur oder de langue zu Diensten, sich herumschlägt, ist das Product aus dem gerügten Uebelstande, der Wiederholung des Motives, und der Steigerung desselben bis zum Verstoss gegen Sitte und Anstand, den auch Chimène bei seinem Erscheinen ihm als erste Begrüssung vorhält[2]), aber nur um den rücksichtslosen Anstoss, als ihr Vorrecht, im Verlauf der Scene noch dadurch zu überbieten, dass sie mit einem schonungslosen Schlag in's Gesicht ihrer Mädchenehre und Tochterpflicht, ihrer Liebeserklärung die Zügel schiessen lässt und mit einem unendlichen Antithesenschwall ihn himmelhoch beschwört, sein Vorhaben, mit entblösstem Magen zu fechten, aufzugeben, und ihrem von ihm erschlagenen Vater nicht den Unglimpf anzuthun, nachdem er ihn getödtet, „einen Sieger zu dulden".[3]) Da aber Rodrigue, um seinem Antheil beim Hahnen-

1) Je vais lui présenter mon estomac ouvert
Adorant en sa main la vôtre qui me perd.

2) Chim.
Quoi ¡Rodrigue en plein jour!
D'où te vient cette audace?
Va, tu me perds d'honneur; retire toi, de grace.

3) Chim.
Si d'un triste devoir la juste violence
Qui me fait, malgré moi, poursuiver ta vaillance
Prescrit à ton amour une si forte loi

kampfe des combat de langue, welcher das Herz des combat du coeur auf der Zunge trägt, nicht das Geringste zu vergeben, — da der ebenso tapfere Duellant im Herzenszweikampf, wie im Duell überhaupt, auf seinem 'estomac ouvert' unabbringbar besteht: so bleibt der Chimène in diesem hitzigen, vier Acte hindurch so tapfer zwischen Liebesleidenschaft und Tochterehrenpflicht gefochtenen Zweikampfe nichts übrig, als ihre Zunge mit ihrem Herzen durchgehen zu lassen, und den geliebten Vatermörder inbrünstiglich zu beschwören, um ihrer Liebe willen, sich und seinen estomac zu schonen, und als Sieger aus einem Kampfe hervorzugehen, dessen Preis Chimène ist.[1] Diesen schamvergessenen Sieg der Leidenschaft über weibliche und kindliche Pflicht und Ehre erklärt Richelieu's Académie für den tadelnswürdigsten Fehler im ganzen Stück[2], und eine Chimène's Tugend noch preisgebendere Blösse, als Rodrigue's entblösster, sein Leben in die Schanze schlagender estomac. In welchen Paroxysmus von sittlicher Entrüstung geräth nicht erst Scudéry über Chimène's ihre Ehrenpreisgebung mit der Schminke selbstgeständlicher Schamröthe beschönigenden letzten Alexandriner, den sich der vorletzte[4]

Qu'il te rend sans défense*) à qui combat pour moi,
En cet aveuglement ne perds pas de mémoire
Qu'ainsi que de ta vie il y va de ta gloire
— — — — — — — —
Quoi! n'es-tu généreux que pour me faire outrage?
S'il me faut m'offenser n'ai-tu point de courage?
Et traites-tu mon père avec tant de rigueur,
Qu'après l'avoir vaincu tu souffres un vainqueur?
1) Si jamais je t'aimai, cher Rodrigue, en revanche,
Defends-toi maintenant, pour m'ôter à don Sanche . . .
Et si tu sens pour moi ton coeur encore épris
Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix.

2) — „decouvre tellement l'avantage que sa passion a pris sur elle que nous n'estimons pas qu'il y ait guere de chose plus blamable en toute la piece."

3) Adieu. Ce mot lâche.

4) Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix.

*) Bezieht sich auf Rodrigue's Vorsatz:
Je vais lui presenter mon estomac ouvert.

wie einen Schürzenzipfel vorhält! Zornerglüht über den Schürzenzipfel, womit Chimène ihre Schamröthe bedeckt, ruft Scudéry: Wohl hat sie alle Ursache zu erröthen und sich zu verbergen nach einer Handlung, die sie mit Schmach bedeckt und unwürdig macht, das Tageslicht zu schauen.[1]) Chimène denkt sich, wenn es mich nur würdig macht, das Lampenlicht zu schauen, und wie siegreich würdig! so siegreich, dass gerade dieser Alexandriner von Hof und Publicum[2]) mit donnerndem Beifall überschüttet ward, und den Triumph des ganzen fünften Actes entschied; so siegreich, dass Richelieu's zum Verfluchen commandirte Académie ihren an sich mehr liebkosenden, als verletzenden Tadel noch mit einem Bileams-Segenspruche zu versüssen sich bewogen fand, der die Behandlung der Leidenschaft, Führung und Ausdrucksweise in dieser Scene, für sich betrachtet und ohne Rücksicht auf den Gegenstand, des höchsten Lobes würdig erklärt.[3]) Kann sie nun nicht hinter ihrem Schürzenzipfel kichern, die Chimène, und den Scudéry mit seiner moralisch gascognischen Zornwuth auslachen? Kann? Mochte sie ihrer Zeit gekonnt haben, da noch die Rosen ihrer Theater-Schamröthe und — wie es, dem neugriechischen Lied zufolge, bei reizenden Jungfrauen geschieht — auch der Chimène noch beim Lachen die Rosen in die Schürze fielen.[4]) Wer aber zuletzt lacht, das steht auf einem andern Blatte, auf dem Blatte, das man nicht mehr vor den Mund zu nehmen braucht, um in Scudéry's Hohnlachen mit dem unbefangensten heitersten Zustimmungsgelächter einzustimmen, unbeschadet der Ueberzeugung, dass Scudéry's selbeigene Stücke, sein 'Annibal', 'Ligdamar', 'César' und wie sie alle heissen — dass sein

1) Elle a bien raison de rougir et de se cacher après une action qui la couvre d'infamie et qui la rend indigne de voir la lumière. Observations a. a. O. p. 303. — 2) Ne vous êtes-vous pas souvenu" — ruft Corneille, in seinem apologetischen Antwortschreiben auf Scudéry's 'Observations', herzfrohlockend in die Seele seiner Chimène, dem Gegner zu — „Ne vous êtes-vous pas souvenu que la reine, les princesses et les plus vertueuses dames de la cour et de Paris l'ont reçue (die Chimène) et caressée en fille d'honneur?" — 3) „mais en la (la scène) considérant à part et détachée du sujet, la passion qu'elle contient nous semble fort bien touchée et fort bien conduite, et les expressions dignes de beaucoup de louanges" — 4) J. Grimm, D. Myth. S. 620.

und seiner Genossen Stücke mit den schäbigsten Federn, die, bei der Mauser, die Corneille-Krähe, als sie mit Guillem de Castro's Pfauenfedern ihre Blösse drappirte[1], fallen liess, noch Staat machen und sich auf's schmuckeste herausputzen könnten.

Unmittelbar vor Jimena's drittem Racheaufruf an König Fernando, im Beginn des letzten Acts, da erst lässt de Castro seinen König durch Arias Gonzalo eine und auch von diesem, der es durch Urraca erfahren, nur vermuthungsweise insinuirte Andeutung über Jimena's Liebesverhältniss mit Rodrigo empfangen. Arias Gonzalo giebt dem Könige zu verstehen, Jimena dürfte vielleicht nur aus Rücksicht auf ihren Ruf und die öffentliche Meinung gegen Rodrigo so entschieden vorgehen, im Herzen aber, unter dem Schein einer Rechtsforderung einen ihre stillen Wünsche befriedigenden Ausgang herbeiführen wollen, und in der Vermählung mit Rodrigo Erleichterung für ihre Trauer finden.[2] Der König fragt: Lieben sie sich denn wirklich? Arias: Sonder Zweifel. König: Weisst du es gewiss? Arias: Ich vermuth' es, — und bittet den König, dass er Jimena auf die Probe stellen dürfe.[3] Jimena bringt nun ihren drittmaligen

1) In einem versificirten Pamphlet des Tages apostrophirt Guillem de Castro seinen Plünderer Corneille wie folgt:

Donc fier de mon plumage en Corneille d'Horace*),
Ne prétends plus voler plus haut que le Parnasse.
Ingrat, rends-moi mon Cid jusqu'au dernier mot.
Après tu connaitras, Corneille déplumée,
Que l'esprit le plus vain est souvent le plus sot,
Et qu'enfin tu me dois toute ta renommée.

2) Pero asi de la malicia
Defendera la opinion
O quizá satisfaccion
Pide, pidiendo justicia
Y el tratar el casamiento
De Rodrigo con Jimena
Será olivio de su pena.

3) Rey. ¿Quieren se bien?
Arias. No hay dudar.

*) Ne si forte suas repetitum venerit olim
Grex avium plumas moveat Cornicula risum:
Furtivis nudata coloribus. Hor. Ep. III. I. 187.

Anruf um Gerechtigkeit vor, und erhält auf Gonzalo's heimliches Anstiften Kunde von einer dem König überbrachten Botschaft, dass Rodrigo an vierzehn tödtlichen Wunden in einem mit zwanzig Reisigen gegen fünfhundert Mohren bestandenen Kampfe erlegen. Jimena wandelt eine Ohnmacht an. Arias Gonzalo's Probemittel hat sich glänzend bewährt, und nun kann auch der König, ohne Gewaltact und mit der vollen Wahrung seiner Austragswürde und Majestät, sanft und versöhnend den Knoten lösen und dem mächtigsten aller Herrscher in und ausserhalb der Komödie, Gott Amor, gewonnen Spiel geben.[1] Jimena's Finte, behufs nothdürftiger Ehrenrettung ihres in den letzten Zügen liegenden Widerstandes: man kann auch vor Freuden über des Feindes Tod ohnmächtig werden[2]), und zum Beweise biete sie ihre Hand Demjenigen an, der ihr das Haupt des Rodrigo de Vivar überreichen würde — diese letzte ihrem blutenden Herzen abgerungene Finte hält doch nur noch für eine letzte Erschütterung vor, die der spanische Dichter wirkungsvoll aus der Verflechtung mit seinem geschichtlich-nationalen Grundgewebe entspringen lässt. Die von Aragoniern in Anspruch genommene Grenzstadt Calahorra ist König Fernando entschlossen, durch Cid für Castilien in Besitz nehmen und behaupten zu lassen. Durch Uebereinkunft wird die Entscheidung einem Zweikampf anheimgestellt, zwischen Cid und dem Aragonesen Don Martin

---

Rey. ¿Tu lo sabes?
Arias. Lo sospecho.
— — — —
Rey. ¿De que manera podré
Averiguarlo en su pecho?
Arias. Dejandome el cargo á mi
Haré una prueba bastante.

1) Rey. Vivo es Rodrigo, Señora,
Que yo he querido probar
Si es que dice vuestra boca
Lo que en vuestro pecho está,
Ya os he visto el corazon;
Reportadle, sosegad.

2) Que con gusto y con piedad
Tanto atribula un placer
Como congoja un placer.

Gonzales, einem Goliath, Rodomont, Milon an Körperwucht und Stärke[1], und Grossmaul, die drei in Einer Person. „Deinen Kopf der Jimena, und Calahorra meinem Könige[2], bramarbarsirt gegen den jugendlichen castilischen David, den Cid-Jüngling von Al-ciden, der dreimäulige aus Goliath, Rodomont und Milon zusammengewachsene Geryon.

Mit glücklichem Compositions-Verständniss lässt gleich nach obiger, vor dem König zwischen den Zweikämpfern gewechselten Herausforderung Guillem de Castro seine Jimena ihre wahre Herzensmeinung in Elvira's Busen ausschütten: „Verwirrt und beschämt habe sie mit dem Munde vor dem König das Begehren gestellt, worüber ihre Seele nun sich gräme und härme.[3] Diesen Aragonier, Don Martin Gonzalez, den Elvira als einen Popanz und Allerweltschrecken abmalt – mag Jimena gar nicht nennen hören.[4] Nun muss ihr gar noch ein zärtliches Briefchen vom Aragonesischen Kinderschreck Rodrigo's Kopf in sichere Aussicht stellen! und sie auffordern, Hochzeitskleider anzulegen, und sich als seine Braut herauszuputzen.[5] Jimena zerfliesst in Verzweiflungsthränen: „Ach Rodrigo! Ich tödte und beweine dich!"[6] Wie

1) Es Don Martin un gigante
En fuerza y en proporcion,
Un Rodomonte, un Milon.

2) A Jimena tu cabeza,
Y á mi rey á Calahorra.

3) Jim. Delante del Rey corrida
Y de corrida, turbada,
Y ofrecióme un pensamiento
Para excusa de mi mengua:
Dijo aquello con la lengua,
Y con el alma lo siento.

4) Elv. Que es espanto de los hombres
Y do los niños el coco.
Jim. Y es la muerte para mi:
No me le nombres, Elvira.

5) Ponte vestidas de bodas . . .
De Rodrigo la cabeza
Te promete mi valor.

6) ¡Ay Rodrigo!
Yo te mato y yo te lloro.

unendlich rührender ergreift bei dieser standhaften Durchführung ihrer Ehren- und Rachepflicht Jimena's heimlicher Liebesklageschmerz, die ihre stillen Seufzer und Thränen auch vor dem Könige nicht verbergen kann und aus ihrem Schrei nach Gerechtigkeit und Rache hervorbrechen lässt — wie ungleich rührender als Chimène's ähnliche Ergüsse, die doch nur als Jimena's zwölf- und dreizehnsylbiges Alexandriner-Echo widerhallen. Und darum ergreifender, rührender als Corneille's Heroine, weil diese in ihren wiederholten Racheforderungen eben nur die Ehrenracheheldin hervorstellt, nachdem sie ihre Liebe zu Hause, unter Obhut der Elvira gelassen, wo sie mitsamt der hydrostatischen Wage der combats du coeur bis auf weiteres am Nagel hängt.

Die Herzensangelegenheiten durchschlingt der Spanier, seiner Aufgabe gemäss, mit den grossen nationalgeschichtlichen Interessen und Thaten jener Zeit. Für den Cid ist die Ehren- und Familiensühne durch Tödtung des Vaters der Geliebten, ist tragisches Liebesgeschick selber nur eine von seinen Mocedades. Er wäre der Cid nicht, und Guillem de Castro nicht der dramatische Verherrlicher des Cid und dessen Jugendthaten, wenn der jugendliche Nationalheld in seiner Liebesleidenschaft selbstsüchtig aufginge, und nicht vielmehr die Entsühnung seiner durch Blutrache befleckten Liebe aus der Alles läuternden Quelle ruhmvoller Wagethaten für sein Vaterland schöpfte; ja inkraft dieser Blutsühne und Wiederherstellung des Begriffs der Familien- und Mannesehre, der unbedingten Sohnespflicht in seiner Heiligkeit und Würde, sich selbst erst zum Liebeshelden läuterte, des höchsten Kampfpreises, Jimena's trauer- und thränenvoller Liebeshuld, würdig; Jimena's, die ja auch mit noch gleicher Familiensühne ringt, mit der zugunsten von Rodrigo's Blutrache entscheidenden Maassgabe, dass s e i n Vater der Beschimpfte ist, die von ihm erlangte Genugthuung mithin die unabweisliche war, eine heilige Pflicht, deren Verabsäumung ihn und sein Haus entehrt, des beglückendsten Ehrendankes, folglich der Frauenhuld, des edelsten Ehrenrechtes gleichsam, verlustig gemacht hätte. Als Rächer des staatenerhaltenden Familienehrenbegriffs, aufkosten seiner Liebesleidenschaft, als Racheheld unbedingter Sohnespietät, hat Rodrigo seine tragische Ehrenschuld gleichsam abgetragen, und dadurch zugleich der Geliebten, die ihrer Liebe dieselbe Sühne

abkämpft, der Idee nach, Genugthuung gegeben. Jimena's Vergeltungssühne trägt schon mehr den Charakter der Privatrache, ja der Verfolgung um gekränkter Liebe willen, deren Maske nur die Blutrachepflicht, die sie scheines- und ehrenhalber vornimmt. Jimena kann daher, wenn sie der öffentlichen Meinung genug gethan, wenn sie die Verfolgung durch alle Stadien bis auf's äusserste getrieben, sie kann, vom Könige, von der gesühnten öffentlichen Meinung selber dazu gedrängt, ihrer Muthung die letzte Consequenz nachsehen und vergeben, kann von ihrer Verfolgung mit Ehren abstehen, in Rücksicht auf einen Liebeshelden, der seine Herzensleidenschaft einer höheren allgemeinen Idee zum Opfer brachte, der sonach ihre Liebe, weit entfernt sie zu kränken, in der Aufopferung tragisch weihte, den Liebeshelden im tragischen Helden verklärte. Zu einem solchen tragischen Ausgangsschicksal ist Jimena's, wenn man so sagen darf, nur privatrechtliche persönliche Racheverpflichtung nicht angethan, nicht berufen. Der mit ihrem Tode besiegelte Triumph ihrer Tochterrache über ihre Liebe erschiene immerdar von einem Schatten des Verdachtes befleckt: ihr Tod sey nur die Sühne beleidigter Liebe, und ihre Selbstaufopferung nur ein dem Leumund gebrachtes Sühnopfer. Dieser tragische Ausgang war in einem ausschliesslich um Liebesconflicte sich bewegenden Schauspiel geboten, und für eine Liebesheroine verpflichtend, welche eben nur die im Sinne eines solchen Drama's an und von der Liebe begangene Schuld zu tilgen, als Rächerin der Liebesidee sich zu opfern hatte. Ein Drama dieses Schlages mit nothwendigem tragischen Ausgang ist eben das Cid-Drama nicht, wo der effectvollste Schwerpunkt in den Volkshelden des Nationalruhmes, nicht in den Liebeshelden fällt, und worin die in einen verhängnissvollen Herzenskampf verstrickte Liebesheldin ihre Ehrenrache durch die vom Geliebten, im Namen des Familien- und des Volksgeistes, erkämpfte und durch zahlreiche das Vaterland erhöhende und verherrlichende Waffenthaten glorwürdige Genugthuung gesühnt und befriedigt empfinden muss. In dem Maasse als der Liebeseffect das Pathos der Nationalsache überwiegt, und Cid's Verfolgerin nur die Genugthuung ihrer von des Vaters Mörder rücksichtlos gekränkten Liebe zu erstreben scheinen könnte; tritt auch die Forderung an das Drama heran, die individuelle, persönliche Leidenschaft, die selbstische Herzens-

sache durch einen tragischen Ausgang poetisch zu erhöhen und zu veredeln; mit dem Tode der Liebesheroine und im Siege der Tochterpflicht und Ehre über ihre Privatrache, über die Befriedigung eigensüchtiger Liebesrache, die Ehrenrettung der dramatischen Idee, die Sühne des allgemeinen Pflichtengebotes, zu vollziehen. Corneille's als „Tragédie" angekündigtes Drama musste, als wesentliches durch Situation und Conflicte tragisch angelegtes Liebesdrama, auch tragisch enden. Um so entschiedener, als Corneille's Chimène die Liebesheroine, die Bekämpferin ihrer Leidenschaft, die Athletin im Ringkampf ihrer Ehrenrache mit ihrer Liebe, auf's schärfste betont und hervorstellt; als sie, starkmuthig bis zum Trotz, vor dem um Verfolgung des Vatermörders bestürmten König ihre Liebe verleugnet, die daher nur durch einen tragischen Tod den Glauben an einen wirklich in ihrem Innern ausgefochtenen Seelenkampf retten konnte; nicht dass sie zuletzt zwischen einem geziert frostigen Anstandsbekenntnisse vor dem König: dass sie den Rodrigue eben nicht hasse und auch seine Verdienste zu schätzen wisse, sich hin und her drehe in geschraubten Etiquettenwindungen, als gäbe sie es bloss aus Gehorsam gegen den König ab[1]), aber gleich auch wieder diesen Gehorsam und diese ehrfürchtige Ergebung in des Königs Willen umwindend mit Verwahrungen, Vorbehalten und unbestimmten Zusagen für eine ferne Zukunft. Man sieht sie förmlich die in ihrer Busen-Falte verborgene Wage der combats du coeur zuguterletzt noch einmal hervorziehen und, angesichts des Königs und seines Hofes, die Combats scrupelweise vorwiegen mit einer so gleichmässigen Vertheilung von Last und Gewicht, dass die Wagschale am Schlusse genau wieder in der Schwebe bleibt, wie zu Anfang, und das Tragische des Ausgangs darin besteht, dass die Tragédie mit ihren Combats in einen unentschiedenen Kampf, und in eine desto entschiedenere Ausgangslosigkeit gelinde ausschwankt.

Vor allen diesen Fehlschlägen und Uebelständen sicherte den spanischen 'Cid' die patriotisch-heroische Glorification des Liebeshelden, die seine Ruhmesthaten vor Augen stellt; die ihn sogar

1) Roderigue a des vertus que je ne puis hair,
Et quand un roi commande, on lui doit obéir.

mit einem Heiligenschein zu umgeben für angemessen erachtete, durch Einflechtung der Legende, des Romanzenmotivs vom Aussätzigen, mit dem der Cid, während sein Gefolge sich von demselben voll Ekel und Abscheu fernhält, allein verkehrt, aus Einer Schüssel isst, unter Einer Decke schläft, und der sich als der heilige Lazarus selber dem jungen Helden zu erkennen giebt[1], ihn zu Gross- und Ruhmesthaten ermuthigend, und unausbleibliche Siege durch seinen, des Schutzpatrons von Spanien, Beistand ihm verheissend.[2])

Im Strahlenglanze eines solchen himmlischen und irdischen Theater-Glorienscheins musste da nicht der dünne Eispanzer von Jimena's Verfolgungseifer schmelzen? Bei dem zugleich von innen heraus fortwirkendem Feuer ihrer Liebesleidenschaft zumal, das wir unter dem, wie ein Eisflor durchsichtigen Gorgo-Harnisch, unter ihrem mehr vor Liebeserzitterung als vor Racheschauder zur morschen Eis-Aegide erstarrten Herzblatt, unausgesetzt wühlen und lodern sehen. Die Bemerkung im Gutachten der Académie française[3]: die Vermählung der Chimène mit dem Cid sey dramatisch nur zulässig, wenn das Staatswohl die Verbindung erheischen würde, findet Voltaire fein und treffend, meint aber, dass alsdann Plan und Bau des Drama's ganz umgeändert werden müssten. Nur so weit, will uns bedünken, umgeändert werden müssten, dass jenes von Guillem de Castro in dem ersten Theil seiner 'Mocedades' allerdings berücksichtigte und nahezu durchgeführte Motiv einer von der Volksmeinung zu des Staates Bestem gewünschten und begehrten Verbindung der Jimena mit dem Nationalhelden, dass dieses Motiv nur dramatisch kunstreicher entwickelt worden wäre, als Guillem de Castro es vermochte, der in den epischen Momenten und in der Darstellungsweise der Cid-Romanze, vor allem in dem schematischen Parallelismus der Com-

1) Gef. San Lazaro soy, Rodrigo
2) Emprende cualquier hazaña,
Solicito cualquier gloria
Pues te ofrece la victoria
El tanto patron de España.

3) Richelieu's Akademiker, die Corneille's 'Cid' zu prüfen hatten, waren die Herren Desmarets, Boisrobert, nebenbei Richelieu's lustiger Rath, Balthasar Baro, Sirmond, Bourzey, Cérizy, Gombauld.

position auch in diesem vorzüglichen Nationaldrama befangen blieb. Dieser spanisch-dualistische Parallelismus ist dem Thema, dem Stoffmotive der Cid-Jimena-Legende schon so in Fleisch und Blut gewachsen, dass derselbe in Mariana's geschichtlichem Berichte darüber blank und nackt zutage liegt. „Jimena, heisst es daselbst, verlangte vom Könige, dass er ihr den Cid zum Gatten gebe, oder ihn, nach den Gesetzen, als den Mörder ihres Vaters, mit dem Tode bestrafe.“[1]) In keinem andern als in dem Herzen einer Spanierin können die Extreme einer Alternative so schroff und schneidend, und zugleich so friedlich und freundnachbarlich nebeneinander hausen. In der einen Herzkammer, die Brautkammer mit dem geliebten Gatten; in der andern Herzhälfte derselbe Gatte als blutiger Rumpf, und neben ihm das abgeschlagene Haupt. Dieses Zerblättern der dramatischen Composition in schichtenweise Lagen galt es, völlig umzugestalten und zu einer kunstgemässen Concentration umzugliedern. Was aber keineswegs durch ein blosses negatives Verfahren à la Corneille erreicht wird, durch blosses Ausscheiden der episodisch-epischen Bestandtheile, und noch weniger dadurch zu erreichen steht, dass der steife Parallelismus selber in einen dramatischen Zwiespalt versetzt, in einen nicht minder schematischen Contrastirungszweikampf verwickelt wird, wobei zuletzt, wie bei jenem Löwenkampf, doch wieder in den zwei von dem Gegensatz aufgefressenen Löwen unversehrt zurückgelassenen Schweifen der alte Dualismus bestehen bleibt.

Uebermeistert doch der Spanier, dessen Bruchsilber der grosse Corneille nicht einmal umzuschmelzen verstanden, übermeistert doch die spanische Tragikomödie seinen pseudotragischen Plünderer, wie an poetischer Kraft, Bühnenwirkung, psychologischer Wahrheit und Charaktergestaltung, so auch in der Kunst der Abrundung seines ob noch so gefächerten Scenengefüges. Guillem de Castro's Abschluss des ersten Theils seiner 'Mocedades' ist ein wirklicher Schlussstein, um so verdienstlicher, als dessen Schlussstein zugleich den Grundstein zum zweiten Theil der Dilogie bildet, während, vorbemerktermassen, Corneille's Cid-Schluss in

1) Ella (Jimena) requirió al rey que se le diesse por marido — o le castigasse, conforme á las leyes, por muerte que dió a su padre. Mariana Hist. de Esp. L. IV. c. 50.

Chimène's Unschlüssigkeit sich verirrt und die combats du coeur blos zu vertagen droht, um sie gelegentlich wieder aufzunehmen. Mit dem Tod im Herzen erscheint die spanische Jimena vor dem König im festlichen Brautgewande, um, ihrem Gelöbniss gemäss, sich dem Sieger im eben auszufechtenden Zweikampfe zu vermählen[1], der nur zugunsten des verabscheuten aragonischen Goliath ausfallen kann. Die Meldung eines Boten, dass ein Cavallero aus Aragon des Rodrigo Kopf überbringe — welcher Schlag für Jimena's Herz, womit verglichen die von Corneille's Don Sanche der Chimène überreichte, von Rodrigue's Blut, wie sie zu glauben sich anstellt, noch triefende Klinge als eine Spiegelfechterei und ein schaler Spass erscheint. Des Boten Kunde schaudert aus Jimena's Herzen das Geständniss, dass sie immer Rodrigo's Tugenden angebetet und dass nun dasselbe Schwert mit seinem Haupte zugleich ihren Lebensfaden abgeschnitten.[2] Ihre letzte Seelenbitte an den König ist, dass sie nicht die grässliche Hand des abscheulichen Aragonesen anzunehmen gezwungen werde. Er möge sich an ihrem Hab und Gut genügen lassen. Was ihre Person betreffe, so sey sie entschlossen, wenn sie der Himmel nicht zu sich nehme, in einem Kloster ihr Leben hinzubringen.[3] Das klingt anders, als die auf Stelzen getanzte

---

1) Jim. (ap.)
Muerto traigo el corazon
¡Cielo! ¿si podré fingir?

2) Jim.
De Rodrigo de Vivar
Adoré siempre las prendas,
Y por cumplir con las leyes
Que nunca el mundo tuviera,
Procuré la muerte suya
Tan á costa de mis penas,
Que ahora la misma espada
Que ha cortado su cabeza
Cortó el hilo de mi vida.

3)
Mas pues soy tan desdichada,
Tan Majestad no consienta
Que ese Don Martin Gonzales,
Esa mano injusta y fiera,
Quiera darmela de esposo;
Conténtese con mi hacienda:

Auskehr-Menuett, die des französischen Zieraffen, der Chimène, Ja und Nein einander gegenüber auf- und abwärts, in entgegengesetzter Richtung knicken und schleifen. Jimena's Seufzer, mit dem Tode im Herzen, werden als Todesseufzer empfunden und wirken in Guillem's Tragikomödie tragisch; die seufzerlose Hochtönigkeit von Chimène's gespreizter Tiraden-Pruderie wirkt in Corneille's Tragédie komisch.

In erfreulichstem Abstich zu Jimena's tragischer Stimmung ergänzt Guillem de Castro's Cid den ersten Theil des Drama's seiner „Mocedades" durch den heitersten Schluss zur Tragicomedia. Sein plötzliches Erscheinen wandelt miteins die tiefste Trauer in die höchste beglückendste Lust. Die Herzen aller Anwesenden fliegen dem jungen, sein Haupt unversehrt auf den Schultern dahertragenden Kämpen entgegen: Das Herz des Prinzen Sancho, dessen Herzzipfel der junge Volksheld im ersten Theil der Dilogie noch ist; das Herz des alten Diego, der Jimena's gegen den Sohn gerichtete Verfolgungs-Anklagen mit seiner väterlich gegnerischen Anwaltschaft stetig parallel begleitete, und nun beim angemeldeten rumpflosen Haupte seines Sohnes von Neuem auf seiner Wange den verhängnissvollen Backenstreich glühen fühlt[1]), die ihn in's Gesicht, und zuletzt nun gar, durch Rückschlag, seines kindlich heldenhaften Ehrenrächers Gesicht selber vom Rumpfe schlug; das Herz der Infanta Urraca, die in rührender Entsagungsliebe sich als Parallelbild zu Jimena's kampfvoller Resignation aus freien Stücken darbietet.[2]) — Und ach! ihr, Jimena's Herz! Wir haben es in seine zwei Hälften zerreissen sehen: von Trauerschmerz über Rodrigo's ihr zugesandtes Haupt, und vom Schauder ob des Aragonischen Goliath blutiger, ihr zur Vermählung dargereichter Siegerhand. Und im Handumdrehen alle diese Herzen aus tiefstem Gram, Schrecken und

Que mi persona, señor,
Si no es que el ciélo la lleva,
Llevarćla á un monasterio.

1) ¿Vencio Don Martin? !Yo muero!

2) Doña Urraca (zu Jimena).
Como he sabido tu pena
He venido (ap. Y como mia,
Hartas lagrimas me cuesta.)

Kummer umgeschnellt zu seligster Freude, wie die doppelten Ausrufungszeichen, von denen immer eines dem anderen parallel gegenüber auf dem Kopfe steht, plötzlich bei Rodrigo's unversehenem Anblick aus Wehklagelauten in Entzückungsrufe umschlagen, das Unterste zu Oberst, und das Oberste zu Unterst kehrend.[1])

König Fernando drappirt seine freudigen Ausrufungszeichen majestätisch mit den doppelten Fragezeichen würdeoller Neugier auf den Urheber solcher Neuigkeits-Lügen.[2]) In schwankhaft anmuthiger Entgegnung erfährt der Cid die Wahrheit der Botschaft: „Kommt er denn nicht wirklich, Rodrigo's Haupt der Jimena darbieten?" Und mit seinem Kopf auf gut castilisch, zugleich auch des Aragonesischen Goliath Parallelkopf, der draussen auf seiner Lanzenspitze steckt![3]) Da er nun als Sieger sein eignes Haupt der Jimena zustelle, so fordere er auch den in ihrem öffentlichen Aufruf verheissenen Siegerpreis: Jimena's Hand.[1]) Ist

---

1) Diego. ¡Hijo Rodrigo!
Jimena. ¡Ay de mi!
¿Si son soñadas quimeras?
Sancho. ¡Rodrigo!
Doña Urraca.
Vivo le quiero, aunque ingrato.
„Lebt er nur, liebt er mich auch nicht!"

Edles anspruchsloses Infanta-Herz! das bei seiner Freudenäusserung selbst auf die Ausrufungszeichen entsagungsvoll verzichtet! Lauf denn so mit, liebt man Dich auch nicht!

2) De tan mentirosas nuevas
¿Donde está quien fue el autor?

3) Cid. Antes fueron verdaderas
Que si bien, lo adviertes, yo
No mandé decir en ellas
Sino solo que venia
A presentarle á Jimena
La cabeza de Rodrigo . . .
De Aragon un caballero;
Y esto es, Señor, cosa cierta,
Pues yo vengo de Aragon
Y la de Martin Gonzales
Está en mi lanza alli fuera . .

1) pues le doy

das nicht ein Spass, Geschwisterkind mit dem des Herakles in Euripides' Satyrspiel: Alkeste? ein genuiner Herculesspass? Der die Familientrauer, wie dort, in Festlust und Hochzeitfreude umwandelt? Der die Tragödie zur Komödie durch Zweikampf ausführt: dort durch Duell mit dem Tode selber in leibhafter Gestalt; hier: mit einem Goliath, verhasst wie der Tod? Und solchen prächtigen Herculesspass sollte Jimena dem Könige verderben?[1]) Dem Prinzen Sancho verderben, der sie mit gefalteten Händen bittet: „thu's doch, mir zu Liebe!"[2]) Sollte Jimena ihren Al-Ciden und, was die Hauptsache, sich selber verderben? Ein holdes, süsses Erröthen,[3]) — immerhin unverwehrt! Ein Erröthen, das die letzte Spur von der väterlichen Ohrfeige auf Diego's Backe tilgt. Ein Schamerröthen, das die spanische Cid-Heldin mit einem Glorienschein umglänzt, und der französischen die tragische Anstands-Schminke[4]) von der Wange sengt. — „Des Himmels Wille geschehe!"[5]) Welcher Himmel für den spanischen, und welche Hölle für den französischen Cid, der am Schluss des fünften Actes zwischen Himmel und Hölle schweben bleibt, zwischen Hangen und Bangen! Des Himmels „Schluss" — der befriedigendste Schluss für die spanische Cid-Tragicomödia, — ist für die schlusslose, französische Cid-Tragédie eine Verurtheilung in contumaciam.

Das wesentlich vaterländische Nationalinteresse, das Guillem

De Rodrigo la cabeza,
Ya me debe el ser mi esposa.

1) Rey. Yo pronuncio la sentencia
En su favor.

2) Sancho. Jimena, hacedlo por mi.

3) Jimena. ¡Ay de mi!
Impideme la verguenza.

4) „Was haben sie" (die französischen Tragödien des Corneille und seiner Schule) „sonst noch viel Gutes; — 'Anständigkeit', wird man sagen. — Nun ja, Anständigkeit. 'Alle ihre Verwickelungen sind anständiger und einfacher' (als die der Spanier); alle ihre Theaterstreiche anständiger und abgedroschener; alle ihre Situationen anständiger und gezwungener. Das kömmt von der Anständigkeit!" Hamb. Dramt. St. 68. Corneille's Melpomene ist eben eine Anstandsdame, mit dem einen Bein in Spaniens Kothurn, mit dem andern im Halbstiefel der spanischen Tragi-Komödie daherstelzend.

5) Jim. Haré lo que el cielo ordena.

de Castro's zweiten, aus den Cid-Legenden und Romanzen, wie eine Nelkenblume aus der andern, hervorgewachsene Theil, die „Segunda Parte“, der 'Mocedades del Cid', trägt, dieses spanische Nationalinteresse entfremdet gewissermassen das für's castilische Königsthum katastrophenreiche Ergänzungs-Drama zur Cid-Diologie einer allgemeinen, rein literarischen Mitbetheiligung. Wir dürfen uns daher auf eine nur andeutende Inhaltsskizze beschränken, die uns glücklicherweise bereits in so verlockender, von einem Virtuosen in der Kunst, das Wesentlichste mit kräftigen Strichen unter Hauptgesichtspunkte zusammenzudrängen, dargebotener Form vorliegt, dass wir, im Nutzen unserer Leser, den Auszugs-Abriss am zweckmässigsten einfach wiedergeben und, wie die Wichtelmännchen beim Auswandern, die aus Keller und Speisekammer mitgenommene Reisezehrung, so auch wir unsere Beute auf „Gänsefüssen“ in Sicherheit bringen.[1])

Andere Trabanten, Monde und Nebenmonde, die sich noch um Lope de Vega als zeitgenössische Dramatiker seiner Schule oder seines Styls gruppiren, wollen wir in unsere Tafeln eintragen, ohne sie weiter mit dem analytischen Tubus zu verfolgen. Als einen der namhaften dieser Trabanten verzeichnen wir den Ricardo del Turia, einen Mond, der von Lope de Vega sein

---

„Der zweite Theil der 'Mocedades', der die ferneren Jugenderlebnisse des Cid und die damit zusammenhängenden Begebenheiten, die Ermordung des Königs Sancho von Zamora u. s. w. behandelt, steht dem ersten in Bezug auf Einheit des Interesses nach, nicht aber an poetischen Schönheiten im Einzelnen. Besonders glücklich sind in diesem ächten Nationalschauspiel Geist und Ton des spanischen Mittelalters getroffen. Der Cid trägt hier mehr als in dem ersten Theile jenen hochfahrenden und trotzigen Charakter, der ihm von den Romanzen geliehen wird; überhaupt sind die Volkslieder und Chroniken noch fleissiger benutzt. Vorzüglich glänzt im dritten Act die bewundernswerthe Scene von dem Kampfe der drei Söhne des Arias Gonzalo. Der König Sancho ist vor Zamora, in welcher Stadt er seine Schwester belagert hielt, ermordet worden. Ein Ritter aus dem königlichen Lager, Diego de Lara, hat die Bewohner von Zamora der Mitwissenschaft um den Mord angeklagt und sie aufgefordert, vier Kämpfer zu stellen, gegen welche er seine Aussage mit dem Schwerte erhärten wolle. Der Greis Arias Gonzalo, Befehlshaber der belagerten Stadt, erscheint mit seinen vier Söhnen, um die Ehre von Zamora zu ver-

ihn sichtbar machendes Licht in dem glänzenden Lobpreis empfing, den Lope's oftgenannte Dichtungen, 'Filomena' und 'Laurel de

---

theidigen.*) Trotz seines Alters will er der erste in der Kampfbahn seyn und nur mit Mühe kann Sancho's Schwester**), deren einzige Stütze er ist, ihn bestimmen, zuerst seine Söhne kämpfen zu lassen. Die Infantin, in tiefer Trauer, steigt auf ein Gerüst, von wo sie dem Kampfe zusehen will; Arias Gonzalo, das Herz voll trüber Vorahnungen, sitzt neben ihr. Gegenüber auf einem andern Gerüste erblickt man den Cid als Kampfrichter***) und um ihn her die vorzüglichsten Ritter des castilianischen Heeres. Der Ankläger, Diego de Lara, tritt hervor und gleich darauf stellt sich auch der älteste Sohn des Arias ein, beugt sich vor der Infantin, bittet um den Segen des Vaters und beginnt den Zweikampf. Nicht lange, und der Jüngling sinkt tödtlich getroffen zu Boden. Der Vater verbirgt seinen Schmerz und ruft den zweiten Sohn herbei.

„Mein Sohn, der Tod Deines Bruders muss Dir noch mehr Muth verleihen! Er ist als wackerer Krieger gestorben; räche ihn und dank ihm so

---

*) Das Motiv der für den Vater durch Zweikampf vollzogenen Ehrenrache im ersten Theil der Moced. erscheint im zweiten erweitert und erhöht zur Ehrensühne für die Vaterstadt†), durch einen Vierkampf vollbracht.

**) Doña Urraca.

Cid. A mi me ha tocado el ser
Fiel del Campo.

***) Cid, der Thatenheld reift, auf den Lorbeeren des ersten Theils der Mocedades im zweiten als Kampfwärtel ausruhend, dem Leidenshelden der Verbannung entgegen, als welcher schliesslich der greise Cid, „auf hohem Balcon", dem für seine und seiner Töchter Ehrenrettung und Tilgung seiner Vaterschmach ausgefochtenen Zweikampf zuschaut. (Vgl. Gesch. d. Dram. VIII. S. 350 f.) Der betrübsamen Entgegenreifung, ach, eines Actionshelden zum Passionshelden, der das Zusehen hat, schier so betrübsam, wie das ihrer Reife Entgegenfaulen der auf ihren Lorbeern ausruhenden Mispel, nämlich auf Stroh. Ein Drittstück, worin die Mocedades und der Cid diesen Ausgang nähmen, hätte die tragikomische Dilogie zu einer tragischen Trilogie abgerundet, die aber, dank der dilogisch-parallelen Gestaltungsform der spanischen Dramatiker, sich nur im Cid-Epos vollzieht.

---

†) Arias Gonzalo.
El verte traidora
Libre ami patria Zamora
Me ha servido de consuelo.

Apolo', auf den Valencianer warfen, und das dieser, wie Moses die Lichthörner verhüllte, hinter der Larve eines Versedrama's

für das Beispiel, das er Dir gegeben hat!" *) Der Jüngling legt die Lanze ein; die Drommete erschallt von Neuem, die Infantin schaudert, und bald sieht Arias auch das zweite seiner geliebten Kinder todt zur Erde fallen.**)

Diego de Lara. Den dritten Sohn, Don Arias! mit diesem hier ist es zu Ende.

Rodrigo Arias. Da bin ich! Da bin ich!

Arias. Mein Sohn, ich halte mich nicht mehr; ich will mit Dir in die Kampfbahn hinabsteigen; bin ich in Deiner Nähe, so kann ich Dir eher Anleitung geben; mein Athem, meine Stimme werden Dich ermuthigen.

Rodrigo Arias. Du scheinst an mir zu zweifeln, mein Vater. Habe ich nicht seit lange gezeigt, dass ich zu siegen und zu tödten weiss? Es schmerzt mich, dass gerade Du mich verkennen kannst! Wollte Gott ich hätte die Kampfbahn vor meinen Brüdern besteigen dürfen! ***)

---

*) Arias Gonzalo.

Con la muerte de tu hermano
Das mas fuerza á tu razon.
Como caballero honrado
Hizo eterna su alabanza;
Vé á pagarle en la venganza
El ejemplo que te ha dado.

**) Diese Scenen athmen in Wahrheit das heroische Pathos der antiken Tragödie. Hier ist Arias Gonzalo, der Vater, in Lage und Seelenstimmung der Niobe, die ein Kind nach dem andern stürzen sieht. Die Infantin Urraca wirft zu Arias Gonzales' Niobe-Situation und Niobeschmerz den Parallel-Schatten. Diesem Paare gegenüber, läuft ein zweites immer zwischendurch nach je einem gefallenen Sohne des Arias heranschreitentes Paar parallel: Kampfrichter Cid, und der Sieger im Zweikampf mit Gonzalo's nach einander den Kampf aufnehmenden vier Söhnen, Don Diego Ordoñez de Lara.

***) D. D. Ord.

Don Arias, envia el tercero:
Que el segundo he despachado.

D. Rodr.

Va va, Don Diego, ya va.
— — — — —
Padre, ya tengo abrasada
Toda el alma por salir.
— — — — —

verbarg. Der Ricardo del Turia ist der Pseudonym eines vornehmen Staatsbeamten des Don Ferrer de Cardina, Gouver-

---

Die Lanzen werden eingelegt; Diego de Lara zerschmettert den Helm des Rodrigo Arias, dieser aber spaltet mit letzter Kraft dem Pferde seines Gegners den Kopf; das sterbende Steitross trägt seinen Herrn, der es nicht mehr bemeistern kann, über die Schranken hinaus. Rodrigo Arias, durch den Streich, der seinen Helm getroffen hat, selbst tödtlich verwundet, sinkt sterbend in die Arme seines Vaters und denkt selbst im letzten Augenblick nur daran, zu fragen, wer Sieger sey. Diego de Lara will den Kampf von Neuem beginnen, um den Sieg zu vollenden, aber man ruft ihm zu, er sey besiegt, weil er die Schranken überschritten habe. Es entsteht ein lebhafter Streit, der zuletzt dahin beigelegt wird, dass man erklärt, Zamora sey von dem Verdacht der Theilnahme an Sancho's Ermordung gereinigt, dem Rodrigo Arias aber müsse der Ruhm des Siegers zuerkannt werden.“ (v. Schack, II. S. 442 ff.)

Der eigentliche Schluss — ohne „Gänsefüsse“ bemerkt! — schürzt aber noch den Knoten zu dem, uns wissentlich, weder von Guillem de Castro noch von einem andern spanischen Bühnendichter dramatisirten Drittstück einer Cid-Trilogie: indem König Alonso, der Cid-Legende und der Cid-Ro-

---

Ar. Gonz.
No
Hay mas paciencia, Rodrigo;
Yo quiero salir contigo
A ser tu padrino yo,
Y así, en el trance feroz,
Mas cercano, mas violento,
Alcanzaráte mi aliento . . .

D. Rodr.
Ya eso parece dudar
En lo que tengo de hacer
¿No sabes que sé vencer?
¿No sabes que sé matar? . . .
Vamos, que corrido estoy
Que en mi valor dudaste . . .
Y ojala que saliera
Primero que mis hermanos.

Das ausschliesslich unter dem Geschoss der Gottheiten leidsame, widerstandslose Pathos der Niobe und ihrer Kinder erhöht den tragischen Druck durch das Gefühl der Unausweichlichkeit der Götterahndung. Das Widerstandsmoment gegen des Schicksals zermalmende Gewalt ist ein episches, von dem germanisch kriegerischen Freiheitsgeiste und Ehr- und Tapferkeitspathos in das Drama geworfenes Ferment. (Vgl. Gesch. d. Drama's I. S. 108 f. II. S. 301.)

neurs von Valencia, Regenten der Statthalterschaft und des General-Capitanats, der 1641 starb, und dem der erste Theil der schon

manze gemäss, den ihm vom Cid als Bedingung seiner zu leistenden Vasallenhuldigung vorgesprochenen Reinigungseid wegen des Verdachtes, dass er, König Alonso von Leon, irgendwie bei dem Meuchelmorde des Königs Sancho von Castilien seines Bruders betheiligt gewesen, zornentbrannt nachspricht mit den Schwurfingern an dem vom Cid ihm vorgehaltenen Crucifixe. König Alfonso schwört, aber Zornesfunken dem Cid in's Antlitz sprühend, ob dessen Verwegenheit, anstatt huldigend das Knie zu beugen, seinem Lehnsherrn und Könige vorgesprochene Eidesfluchformeln abzuzwingen. Ein Wortwechsel entzündet sich wie zwischen Funken und Pulver. Zungen treffen aufeinander wie zwei Schlachtschwerter. Ein Zungen-Zweikampf von gefahrvolleren Folgen, als der grosse Campeador der Zweikämpfe bisher ausgefochten. Entrüstet reisst sich der Held vom Könige los, um ein glorreiches Exil anzutreten. Unmuthsvoll versinkt der König in seinen Löwengroll. Da erscheint Doña Urraca als versöhnende Mittlerin; versöhnend noch zwischen düsterem tragischen und tragi-komischem, in's Heitere sich aufhellenden Ausgang. An ihrer Hand kehrt Cid wieder ein, und König Alfonso — heimlich von Arias Gonzalo bedeutet, der König möchte den zu Fürchtenden bis nach der Krönung zurückhalten — Don Alfonso giebt dem Helden gute Worte, aus dessen Hand er die Krone empfange. Der Volksheld, königsgläubig, wie das Volk selber, ist der erste, der Vasallentreue und Gehorsam dem Oberlehnsherrn angelobt, sorglos wegen des Vernichtungsstrahls, den ein persönlich verletzter König unversöhnlich im Busen birgt und hegt, um ihn zu gelegener Zeit unversehens zu schleudern.*)

Zum fröhlichsten Ausgang für den König heitert ihn die schöne Saracenin, Zaida**), sein Liebchen, die zweite katastrophenreiche Hälfte der Cid-Dilogie durch die Erklärung auf, dass sie, nach empfangener Taufe,

*) Ar. Gonz. (al oido).
Mira, Señor, que te importa
Ahora desenojarlo,
Hasta tener la corona.
D. Alonso.
Vuelve, Cid; que de tu mano
Quiero la corona yo.
Cid. Ya de servirte me incargo.

**) Als Gefangene der Mauren zu Toledo hatte sie dem Könige Alonso das Leben gerettet (Act II.) Die Belagerung von Zamora und seiner darin eingeschlossenen Schwester Urraca, durch König Sancho von Castilien, und dessen Ermordung durch Bellido de Olfos nimmt den ersten Act ein und den Anfang des zweiten

erwähnten Sammlung der vier Valencianischen Schriftsteller gewidmet ist. Die vier Theaterstücke des pseudonymen Statthalters stehen im zweiten Bande der zu Valencia von Aurelio Mey 1616 unter dem Titel: 'Norte de la poesia español' (Wegweiser der spanischen Poesie) veröffentlichten, gleichfalls schon berührten Komödiensammlung. Pseudo-Turia's vier Comedias liefern das Widerspiel zu ihrem Verfasser: An ihnen ist der Name ächt und das Innere ein Pseudo-Gehalt. Die vier genauen Komödientitel lauten: La burladora burlada (Die verspottete Spötterin), die unter der Larve einer verworrenen Intrigue und stylistischer Nachlässigkeiten doch noch eine Art von dramatischer Absicht und einige beziehungsweis schätzenswerthe Partien birgt. Wir sprechen dieses Urtheil dem reisigen spanischen Kritiker und Herausgeber von Lope's Dramaticos Contemporaneos, dem Don Romanon de Mesonero Romanos auf Treu und Glauben nach, und lassen die Comedia aus Rücksicht ungelesen, damit nicht unsere Nachprüfung unser unbedingtes Vertrauen in die Einsicht und Fähigkeit des Urtheils eines so bewährten spanischen Dramaturgen verdächtige, auf die Gefahr noch obenein, dasselbe nur seiner ersten Hälfte nach zu bestätigen. Eine Nachprüfung der übrigen drei Stücke aber des hinter dem Pseudo-Dichter verborgenen Statthalters — vermöge der Stellvertreterschaft (lugartenencia) eigentlich nur eine Art pseudonymen Staatsamtes — des Ricardo del Turia drei andere Comedias: La beligera Española (Die kriegerische Spanierin); La fé pagada (Die vergoltene Treue); Vida y martirio de San Vicente (Leben und Märtyrerthum des heiligen Vicente) – diese drei noch nachträglich lesen, welche Romanos selber in der erste Hälfte seines über die burladora burlada gefällten Urtheils ausschliesslich

nicht mehr Zaida, sondern Maria heisse. „Und schon“ — versetzt der vermählungslustige König — „harrte Dein die Hälfte meiner Krone. Nimm hin des Gatten Hand. Zaida, Deine glückselige Gattin bin ich.“*)

*) Zaida. Ya, de Zaida, soy Maria.
D. Alonso.
Y ya te estaba esperando
La mitad de mi corona;
Toma de esposo la mano.
Zaida. Tu dichosa esposa soy.

und mit Vorenthalt der zweiten Hälfte verwickelt[1]): Das wäre die unverzeihlichste Oel- und Müheverschwendung, da unsere Nachprüfung im günstigsten Falle und beim besten Willen auch nicht mehr zu leisten vermöchte.

Ueber den dramatischen Dichter, El Licenciado Juan Grájales, Zeitgenossen von Lope de Vega, ist kaum die Identität der Persönlichkeit festgestellt. Theils zweifeln, theils bezweifeln die Gelehrten, ob der von Roxas in seiner 'Loa de la Comedia' erwähnte Komödiant Grájales[2]) unser Licentiat sey.

In die Tercera parte de las Comedias de Lope de Vega y otros autores. Barcel. 1612. Madr. 1613. Barcel. 1614. sind zwei Stücke vom Licenc. Juan de Grájales aufgenommen, die eine Dilogie bilden. Die Primera parte führt den Titel: La prospera fortuna del Caballero del Espiritu Santo: Die glücklichen Umstände des Caballero vom heiligen Geiste; und die Segunda Parte, La adversa fortuna del caballero del Espiritu Santo: „Die unglücklichen Umstände des" u. s. w. Beide Stücke behandeln die Erfolge und Abenteuer des römischen Tribuns Cola di Rienzi (Nicola Renzi) mit sehr geringem Er-

1) „aquel embrollo incomprensible y menguado desaliño suben de todo punto en su fe pagada, en su beligera española (especie de episodio de la guerra de Arauco, cantada por Ercilla) y en La vida del Mártir San Vicente. Als Gegenprobe gewissermaassen zu den vier missglückten Komödien des valencianischen Pseudonymendramatikers, Ricardo de Turia, führt Romaneros dessen apologetische Abhandlung über Lope de Vega's Komödienschule ('Apologetico de las Comedias Españolas'), welcher Apologetico den zweiten Band der angegeben Val. Komödiensammlung einleitet, in extenso ein, um zu zeigen, „in welcher sophistischen Weise" die Mit- und Nacheiferer jenes grossen Genius dessen Compositionsprincipien vertheidigten.*)

2) De los farsantes que han hecho
Farsas, loas, baites, letras,
Son Alonso de Morales
Grajales, Zarita, Mesa.

*) — documento tan curioso como poco conocido, que me parece del caso reproducir, siquiera no sea mas que para hacer ver la manera sofistica con que se defendian por entonces las condescendencias del gran genio. a. a. O. p. XXIV.

folge vonseiten des Dichters.[1] Weit schärfer lautet noch das über Grájales' Renzi vom Verfasser der Geschichte der dramatischen Kunst in Spanien ausgesprochene Verdammungsurtheil.[2]) Die einzige im Kreise der von Lope's Zeitgenossen gedichteten Dramen nennenswerthe Comedia des Licentiaten Grájales ist:

El Bastardo de Ceuta.[3])

Die Exposition hat an Sonderbarkeit vielleicht nicht ihresgleichen. Eine Mutter spricht im Schlaf und klagt, in Gegenwart ihrer Tochter, sich des Ehebruchs an, mit dem wie an ihren Gatten gerichteten Bekenntniss, dass ihr Sohn ein Bastard.[4]) In krampfhafter Umarmung der Tochter, als sey es der Gatte, der sie ermorden wolle, erwacht sie. Damit nicht genug, erzählt sie der Tochter den Traum: In Abwesenheit ihres Gatten, Capitan Melendez, hätte sie dessen Fähndrich, Gomez de Melo, im Schlafe bewältigt. Die verzweifelten Klagen ihrer Mutter über den Traum beschwichtigt die Tochter, Petronila, zwischendurch mit dem Troste: es war ja nur ein Traum.[5]) „Ich ward von ihm schwanger." — „Besinne dich doch nur, Mutter, du träumtest nur das Alles."[6]) „Ja, aber der Traum ging in Erfüllung."[7]) Der Bastard Rodrigo nennt seinen vermeinten Vater, den Capitan Melendez, 'Señor' und 'Capitan', nicht Vater. Die Mutter fragt nach dem Grund, da der Capitan doch sein Vater sey.[8]) Bastard Rodrigo bringt lauter halbschlächtige Bastardgründe vor, und weiss nur, dass die Mutter, so oft sie

1) „con bien escaso merito." Meson. Rom. a. a. O. XXXIV. — 2) „In diesen Stücken sind Anlage und Ausführung gleich roh, die Scenen nur wie durch Zufall zusammengewürfelt, und von Berechnung und Gliederung des Planes, von einer poetischen Intention, die das Ganze durchdränge, ist nicht die Rede." II. S. 405. — 3) Flor de las Comedias de España de diferentes Autores. Quinta parte, Madrid. — Alcala 1615. Barcel. 1616.

4) Elena. Digo pues que no es su hijo.
5) Considera que fué sueño.
6) Elena. Hiceme preña del.
Petronila. En tu entendimiente vuelve;
Que lo sañabas dirás.
7) Esto soñé y es verdad.
8) Elena. Porqué no le llamas padre,
Siendolo?

ihn erblickt, die Augen mit einem Thränenschleier verhängt. [1] Ist es denkbar, dass bei einer solchen Lage von Mutter und Sohn, ein Publicum, das kein spanisches ist, einen Fähndrich, wie den Gomez de Melo, auf der Bühne dulden könne? Und diesen Fähndrich, seinen Traum-Vater, kommt der Incubations-Bastard, der von den Göttern seiner Mutter im Schlaf bescheerte Ehebrüchling, kommt Rodrigo, im Auftrag seines Pseudo-Vaters, des Capitan Melendez, als eingeladenen Tischgast, der Mutter melden. Und um diesen Fähndrich Gomez muss Elena von ihrem Gatten, dem Capitan, noch Vorwürfe darüber hinnehmen, dass sie gegen den Freund des Mannes einen Widerwillen empfinde! Gomez erscheint wirklich zu Tische, mit Aparte's über Elena's von Schamgefühl und Thränen gepeinigtes Wesen und Gebahren! Und ein spanisches Publicum liess sich eine solche Situation gefallen, ohne die schlafschänderische Familie unter faulen Aepfeln zu begraben!

Das hierzu parallele Bastard-Gegenstück bleibt uns nicht geschenkt. Im Kriege mit den Mauren in Africa hat Capitan Melendez von einer schönen Mohrin, Fatima, gleichfalls einen Bastardo erzielt, aber nicht im magnetischen Traumschlaf, wie sein Fähndrich, sondern in vollkommen wachem Zustande eines hellsehenden Bankertvaters, der da weiss, was er macht, nämlich einen Parallel-Bastardo von Calpe zu dem Bastardo de Ceuta. In einem harten Kampf auf afrikanischem Boden ruft Capitan Melendez seinen, aus der Kraft der Lenden seines Fähndrichs im Schlaf entsprossenen Sohn Rodrigo zu seiner Befreiung herbei gegen die Uebermacht der Mauren. Der Schlaferzeugte zieht aber die Schlafmütze der Bastardenfühllosigkeit und Feigheit über die Ohren, thut, als höre und sehe er nichts und schleicht davon. [2] Nun kommt des Capitan maurischer Bastardo, Celin, der Christenschlächter, herangestürmt, und haut seinen natürlichen, aber ihm zugleich unbekannten, und auch ihn, den Sohn, nicht

1) Sin suda el verme os da pena,
Pues jamas, madre, me veis,
Que á mis ojos no lloreis.

2) Rodrigo. Quiero hacer que no le veo.
Capitan. ¿Asi hujes y me dejas?

kennenden Vater, mit seinem an der Stimme der Natur geschliffenen Krummsäbel, zum Skandal aller Mohren, aus dem Scharmützel heraus.[1]) Der natürliche Sohn, Celin, erstaunt unbekannterweise über den unnatürlichen Sohn Rodrigo, als er vom Capitan vernimmt, dass ihn derselbe im Stich gelassen. Von Wirkung, von unfehlbarer Wirkung ist aber diese Schlussscene des ersten Actes, trotzalledem.

Im zweiten Act trifft Capitan Melendez mit Celin, in Ceuta, zu seiner namenlosen Freude zusammen, und führt ihn in seine Häuslichkeit ein, und stellt seinen ihm unbewussten Bastardo seiner im Schlaf aber mit einem bewussten Bastardo gesegneten Gattin, Elena, als seinen tapfern Lebensretter vor. Celin verliebt sich in seine natürliche Stiefschwester Petronila, aus Elena's erster Ehe, verbittet sich aber die Freundschaft des Rodrigo, der seinen, des Rodrigo, vermeinten, und seinen, des Celin, unbewussten Vater, den feindlichen Schwertern, aus Bastard-Instinct, überlassen. Dieser Instinct erreicht in der Scene des zweiten Acts, wo der mütterlicherseits bewusste Bastardo Rodrigo, seiner Halbschwester, Petronila, den letzten Ring, den ihr seine Spielsucht gelassen, mit gezücktem Dolche zu entreissen droht, eine solche Stärke, dass sich derselbe gegen die Vaterautorität des Capitan, der die Stieftochter vor dem Raubmörder schützt, offen auflehnt, in Gegenwart der Mutter, und der instinctive Naturschrei: „Du bist nicht mein Vater!" den Capitan versteinert vor Entsetzen.[2]) Mit einer wüthenden, dem Ex-Vater mit negativer Naturstimme zugeschleuderten Herausforderung zum Zweikampf stürzt der Teufelssprösslin; davon. Die unselige Mutter erklärt das nur ihr Erklärliche, in einem Aparte, durch Ahnungen, deren düstere Schatten über die Seele wie im Traume hinfliegen.[3]) 'El adulterio es sueño'. Gleiche Ahnungen

---

1) Celin. No podré
Jurar que te vi en mi vida.
Capit. Cosa extraña y nunca oida.

2) Elena. ¿A tu padre?
Rodrigo. No es mi padre.

3) Elena (ap.)
Estas son sombras del alma.

steigen aparte auch in der Seele des Capitan auf.[1] Gewaltiger Seelenkampf im stürmenden Busen, da er seines Weibes Tugend und Treue, heilige Sittsamkeit und Keuschheit erprobt hat. Wie lässt sich das vereinbaren?[2] Man denke Desdemona in dieser Lage, der Aehnliches von des Mohren Fähndrich, Jago, hätte passiren können! Wie Othello ruft Capitan Melendez: „Ich kann's nicht glauben!"[3] Elena. „Schuldlos fürchte ich die Strafe. Welcher Schmerz ist dem vergleichbar!" . . . Capitan. „Welcher fürchterliche Widersinn! Welche wahnsinnige Einbildung!"[4] Welche musterhafte Schlussscene des zweiten Acts einer durch das Schuldmotiv verdammlichen — schlimmer! — einer widerwärtigen, abstossenden, abscheulichen Komödie!

Das parallele Gegenbild dazu liefert die erste Scene des dritten Acts. Aus heissem Kampfe zwischen Mauren und Christen stürzt Celin unverwundet seiner Mutter, Fatima, in die Arme. Ein Medaillonbildniss des Heilands, das ihm Petronila gab, und Celin auf der Brust trägt, stumpfte die Spitzen der christlichen Schwerter. Beim Erblicken des Bildes geräth Fatima in fanatische Wuth, und verlangt vom Sohne die Ermordung des Pedro

1) Capit. (ap.)

Si me hizo traicion Elena,
Si ha faltado de la fe
— — — — —
Fuego por viento suspiro
Mi mujer me hizo traicion
No es mi hijo.

2) Capitan (mirala).

Pero tanta santitad
En tan grande compostura,
Modestia, amor, hermosura,
Virtud, valor y humildad,
Bondad, respeto, verguenza,
Modo y traza de vivir,
¿Como se pudo imprimir?

3) No hay razon que me convenza.

4) Elena. Sin culpa temo la pena;
¿Que dolor á este se iguala? . .

Capitan. ¡Que terrible disparate!
Que imaginacion tan loca!

Melendez, in dessen Hause Celin das Bildniss gefunden haben will, soll sie ihn anders für ihren Sohn und keinen Christenhund halten „Was Melendez ihr zuleide gethan?" Den unauslöschlichsten Schimpf. Mehreres darf sie nicht über die Lippen bringen. Der Sohn schwört bei Allah, die Mutter zu rächen und ihren Kränker zu tödten. [1]) Ist das nun nicht wieder eine bewältigende Scene, wo Celin im Zweikampf mit Melendez, zu dem ihn sein Herz unwiderstehlich hinzieht, aus dessen Andeutungen auf Celin's Frage, ob er eine Maurin Fatima Lela kenne, die Entehrung seiner Mutter entnimmt, und zugleich dass sein und seiner Mutter Entehrer sein Vater? [2]) Wie die Säule von parallelen Zink- und Kupferplatten mit elektrischen Funken einen chemischen Process erregt, so entladen die parallelen Lagen gleichsam der spanischen Motivirung und scenischen Incidenzen die glänzendsten Situationen, aber auch mit dem gleichen Zwiespalt des dramatischen Products, wie dort, beim chemischen, zersetzt der Process die Stoffe, und wirft die zwiespaltigen Producte nach entgegengesetzten Enden, dem Zink- und Kupferpol.

Capitan Melendez findet die Gattin, nach einer aufgeregten Erörterung mit dem Sohne, der abermals der Mutter in's Gesicht die Vaterschaft des Capitan, nach der Philosophie des Unbewussten, verläugnete, eingeschlummert. Pedro Melendez setzt sich neben die Eingeschlafene. Nicht lange, und sie beginnt laut zu träumen. Eine Scene gestaltet sich, das Kehrbild zu der von Kleist's Grafen Strahl mit dem im magnetischen Traumschlaf herzinnig kosenden Käthchen, bis auf Käthchens magnetisch-mystisch-hyperromantische Naivetät und Unschuld. Melendez' Gattin, Elena, giebt im natürlichen gesunden Traumschlaf ihrem Manne unumwunden unbewussten Aufschluss über Rodrigo's Ursprung, durch eine ebenso vonseiten der Traumschläferin unbewusste vom Fähndrich Gomez de Melo bewerkstelligte Incubation — mithin eine vonseiten der Schläferin un-

---

1) Mataréle, por Alá.

2) Celin. Aguarda, enemiga madre;
Que el espejo de mi espada
Veras la venganza honrada
de la ofensa de mi padre (vase).

befleckte Empfängniss. Wie Graf Wetter von Strahl lockt unser Capitan der Traumsprecherin durch Lauschfragen, die aber zunächst selbstgesprächlich gemeint sind, Geständnisse ab. „Sollte es wahr seyn, was Celin sagte, dass dieser Mensch Rodrigo, nicht mein Sohn?" — Elena (im Schlafe). „Er ist nicht Dein Sohn." [1]) Die bündige Erklärung genügt ihm nicht: er will sie von der Erwachten bestätigt haben, mit Todesandrohung. [2]) Die Unglückliche legt nun die General-, richtiger: ihre Fähndrichs-Beichte ab. Selbst nachdem sie in jener Beschlafungsnacht erwacht war, hielt sie, noch schlaftrunken, den Fähndrich für den Capitan, zu dem er sich selbst, aus dem Stegreif, für selbige Nacht avancirt hatte. Nun weiss Melendez genug. Elena's breite Rechtfertigungs-Casuistik, begründet in dem Thatbestand einer halb im Schlafe, halb im Wachen erlittenen Vergewaltigung, verfängt nicht beim Capitan. Er argumentirt ihre unerweisbare Unschuld zu einer thatsächlichen Schuldbefleckung, tobt und schnaubt Mord. [3]) Elena flieht nicht den Tod, nur die Schande. [4])

Der tragische Conflict schwebt in dieser Scene auf der höchsten Spitze. Die Ueberbietung durch die sich anschliessende Scene, wo Gomez de Melo den Rodrigo als reuige Abbitte leistenden Sohn seinem verläugnenden Vater zuführt [5]), vermag

1) Cap. ¿Sí, como Celin me dijo,
No es aqueste hombre mi hijo?
Elena. (Entre sueños)
No es tu hijo.

2) Capit. (Asela de un brazo y despierta.)
Elen. Espera, deten la mano;
Yo diré la verdad.
Cap. Díla pues, ó vive el cielo
Que te ha de costar la vida.

3) Capit. ¡Ah mujer, ah Circe, ah fiera!
¡Que bien el alma me dijo!
Engañame tu humildad.

4) Elen. No el morir, mi infamia huyo.

5) Gomez. Rodrigo de lo que ha hecho
Está — arrepentido . . .
— — —
Señor Rodrigo, y besad
A vuestro padre la mano.

nur die auf's Aeusserste gespannten Federn zu lockern und zu erschlaffen. Der immerwiederkehrende Uebelstand in den spanischen, von Hause aus situationssüchtigen und auf Theaterstreiche losarbeitenden Dramen tritt auch in dieser Folgescene hervor: Das Ueberschrauben der parallelen Contrastwirkung, das va-banque Spielen mit dem Situationsspiel. Und doch kommt dieser Geistesrichtung eine so schlagfertige Virtuosität selbst noch in Benutzung solcher excentrischen Situationswirkungen zustatten, dass die überkünstelte Steigerung eine gebotene kunstreich erfundene erscheinen kann. Aus der Zuführung des Rodrigo durch den wirklichen, von Elena's eben abgelegtem Geständnisse nichts ahnenden Vater-Fähnrich, lässt der Dichter den von der Bastardschaft dieses Sohnes nunmehr vollkommen überzeugten Pseudovater die Katastrophe dadurch entwickeln, dass dieser den vom Fähnrich als Nachtalp erzeugten Ehebruchssprössling mit allem Aufgebot eines beschimpften Vatergefühls zum Rächer seiner Entehrung aufruft [1]); und dass der Bastard dieses Rächeramt eifrig übernimmt, und wär' es selbst gegen seinen wirklichen Vater! [2]) Im flagrantesten Widerspruch mit seinen durchgängig kundgegebenen Gesinnungen gegen den von seiner — wenn wir den Ausdruck wiederholen dürfen — negativen Naturstimme verleugneten Scheinvater, die jetzt plötzlich, offenbar der übersinnreichen Katastrophenzuspitzung und dem spanisch Alles überspitzenden Ehrbegriff zulieb, erstickt wird. Nun an diese Scene wieder unmittelbar die Parallelcontrastscene von schroffster Gegenbildlichkeit angenestelt, in welcher Celin, der Bastard von Ceuta, auf seine Mutter, Fatima, mit gezücktem Dolche eindringt, weil ein Christ ihn zu dem gemacht hat, was er ist. „Ist dieser Christ" — schwingt Celin den Dolch — „der Capitan Melendez?" Fatima. „Wer sagte es Dir?" Celin. „Meine Liebe; die Stimme der Natur." [3]) . . . Und als er der

1) Porque el padre es como espejo,
Adonde reverberando
El sol del amor, y dando,
Alcanza el hijo el reflejo;
Yo soy, Rodrigo, afrentado.

2) Rod. Sea quien fuera, sea mi padre.

3) Celin. ¿Es el capitan Melendez?

Mutter mit der Dolchspitze an der Kehle das Geständniss entrissen, dass Capitan Melendez sein wirklicher Vater, durchströmt auch gleich wieder die warme Kindesliebe für die Mutter sein Herz, die ihn als Bastard de Ceuta von einem ihm so theuren Vater auf die Welt gesetzt, und vergiebt ihr den Schmachflecken seiner Geburt[1], den er im Wasser der Taufe rein zu waschen mit der Mutter zusammen nach Ceuta eilt.[2] Die Taufe: zu der Situationsgipfelspitze des Ehrenhochpunkts, die sie noch überragende Parallelspitze! Konnte nun eine ausgeklügeltere Katastrophenscene folgen, als die, wo Rodrigo, den ihm vom Pseudovater, dem Capitan, als seinen Ehrenkränker bezeichneten, aus der Spielstube, bei stockfinsterer Nacht eben daherkommenden Fähndrich Gomez de Melo mit Dolchstössen ermordet, ohne ihn zu erkennen. „Er sterbe" — stürzt rachebefriedigt Capitan Melendez davon. — „Er sterbe, der mit seinem Blut den Altar des Gottes der Ehre sühnt!"[3] Rodrigo bleibt noch bei dem Sterbenden zurück, für den seine negative Naturstimme keinen kindlichen Laut hat und stumm bleibt, bis der unter des Sohnes Dolch verblutende Vater sich ihm als solchen zu erkennen giebt. „Ich kannte Dich nicht, vergieb!"[4] sagt dieser im Finstern erzeugte und im Finstern den Erzeuger,

Fatima. ¿Quien te lo dejo?
Celin. Mi amor,
Naturaleza . . .

1) Fatima. Melendez, Celin amado,
Es tu padre natural.
Celin. Es tan á mi gusto igual
El padre que me habeis dado,
Que enmudezco, y os perdono
El agravio que me hicistes.

2) Fatima. Yo estoy resuelta á pasarme
A Ceuta a volverme á Cristo.
Celin. El corazon me habeis vesto;
Con vos he de bantizarme.

3) Capit. Muera quien con sacrificios
De sangre, á sú altar propicios
Se aplaca el dios del honor.
(Entrase.)

4) No te conocí, perdona.

wie in Traumesdusel [1]), erdolchende Sohn. Weder Lope noch Calderon, oder sonst Einer von den Kunstmeistern der spanischen Bühne haben das in parallelen Situations-Gegensätzen sich zu den luftigsten Situationskatastrophenspitzen emporschwindelnde Komödien-Schema mit grösserer Kunstfertigkeit, durchdachterer Steigerung und mit tieferer psychologischer Berechnung zu Ehren gebracht, als dieser Licenciado Juan Grájales, über dessen Persönlichkeitsidentität die spanischen Biographen und dramaturgischen Literaturgeschichtschreiber im Zweifel sind und sie mit Sicherheit festzustellen nicht vermögen. Was den Vergeltungsbegriff, die tragische Sühne, anbetrifft, so ist uns kein spanisches Drama bekannt, das diese Sühne so streng und furchtbar, und so aus der Tiefe des Schuldcharakters entwickelt, wie dieses.

Was noch folgt, ist ein Aufräumen mit den „Restern“: Rodrigo's Verhaftung und Verbannung, ausgesprochen durch den Commissar der poetischen Gerechtigkeit, den Austragsvollstrecker, Marqués de Villareal; ferner Elena's Rückzug in ein Kloster; Celin's und Fatima's Erklärung zu des Capitan Füssen, dass er, Pedro Melendez, der Vater des heldenhaften Mohrenjünglings, und dass Sohn und Mutter nach der heiligen Taufe lechzen, und der Sohn nebenbei nach der Hand von Melendez' Stieftochter, Petronila — und letzten Endes noch als Schlussmotiv und historischer Ausblick in eine für Portugal verhängnissvolle Fernentiefe: König Sebastian's Ankunft mit der Flotte im Hafen von Ceuta auf seiner mit der grossen Nationaltragödie schwangern Expedition nach Africa, deren unheilvollen Ausgang der Maure Celin vorhersagt. [2]) Dem üblichen, hier von Marqués de Villareal an das verehrungswürdige Publicum gerichteten Abschiedsgrusse fügen wir den unsrigen an den Senado de los Criticos Señores y Dramaturgos, in Form unseres wiederholten Ausspruchs hinzu, der dahin lautet, dass der 'Bastardo de Ceuta' des verschollenen Licenciado Juan Grájales zu

---

1) Rodr. Ya de mi sueño despierto.

2) Celin. Mucho, padre mio, temo
Que tu rey venga a buscar
En el Africa su entierro,
Dale, padre, por perdido.

den, in psychologischer Beziehung, merkwürdigsten, in ethischer Hinsicht, unerträglichsten Dramen des spanischen Theaters zählt.

Doctor Felipe Godinez.

Ausser zwei Empfehlungszeugnissen über Doctor Godinez' poetische Verdienste um die Komödie, das eine ausgestellt von Cervantes im 'Viage al Parnaso'[1], das zweite von Montalvan, der dem Godinez in seinem 'Para-Todos' testirt, dass derselbe eine ungewöhnlich grosse Leichtigkeit, Kenntniss und Geistesfeinheit für diese Art von Poesie, für Bühnenspiele und vornehmlich für geistliche Komödie besass[2], wissen wir von dem Besitzer dieser gerühmten Eigenschaft, von seiner Persönlichkeit und seinen Lebensumständen so gar nichts, als hätten jene ausgezeichneten Qualitäten an gar keinem Individuum gehaftet, und als sey dieses nicht mehr denn ein unpersönliches Fürwort gewesen. Ohne die Aufschrift über Godinez' in einem bändereichen Schmökerwerk zufällig entdecktem Sonett, wüsste man auch dies nicht, dass Sevilla sein Geburtsort war. Ueber seinen Geburts- und Todestag vollends schwebt ewiges Grabesschweigen. Und doch wird ein halbes Schock mindestens heiliger und weltlicher Theaterstücke aufgezählt[3], die mit besonderem Beifall gespielt worden. Die Person des Dichters löst sich in Stücke auf, wie in Würmer.

In gedruckten Sammlungen finden sich von Godinez' geistlichen Komödien u. a. Los trabajos de Job (Hiobs Leiden), La Virgen de Guadelupe, Aman y Mardaqueo ó la Reina Ester, das bekannteste seiner geistlichen Dramen. Unter den weltlichen Komödien zeichnet sich durch „Gewandtheit und

1) Este que tiene, como mes de mayo,
Florido ingenio, y que comienza ahora
A hacer de sus comedias nuevo ensayo
Godinez es . . .

2) „que tiene grandisima facilidad, conocimiento y sutileza para este genero de poesia, particularmente en las comedias divinas. — 3) Parnassus t. XXXIV. fol. 231. — Unter den geistlichen Spielen werden als autographe Manuscripte genannt: 'El divino Isaac' (Auto sacramental autografo). San Mateo en Etiopia. El soldado del Cielo San Sebastian. (Manuscript von 1613)

Eigenthümlichkeit der Intrigue, Entschlossenheit der Handlung, Schönheit der Charaktere, und Correctheit des Styls"[1]) aus: Die Comedia famosa

Aun de noche alumbra el sol.

(Auch bei Nacht scheint die Sonne.)

Doña Sol Abarca nämlich, die im Auftrage des Königs Sancho von Navarra, welcher den in sie verliebten Kronprinzen, Don Carlos mit der Thronerbin von Aragon zu vermählen wünscht, von ihrem durch Missverständniss eifersüchtigen, heimlichen Gatten, Don Juan de Zuniga, ermordet werden soll, und die der König zuletzt in Don Juan's Armen findet, bei plötzlicher das Nachtdunkel erhellender Beleuchtung, die des Königs Fackelträger verbreiten. Zugleich betrifft König Sancho den Kronprinzen, Don Carlos, in den Armen einer andern Dame, Doña Costanza, die der Prinz für Doña Sol hält. Da nun der glücklich geschlungene Knoten sich durch die Situation selbst löst, und Doña Sol ohne weitere Aufklärungen Licht über die Verwickelung ertheilt, so steht der Titel der Komödie: „Auch bei Nacht scheint die Sonne", gleichfalls im schönsten Lichte gerechtfertigt da.[2]) Der Knoten schürzt sich ungefähr so: Der in Doña Sol verliebte Kronprinz giebt dem Don Jaime, dem Freunde des Don Juan, Befehl, diesen aus dem Wege zu räumen. Don Jaime benachrichtigt den Freund von des Prinzen Anschlag[3]) und bestimmt ihn, im Verein mit Doña Sol[4]),

---

1) „por la facilidad y propiedad de la intriga, la economia de la accion — la bellezza de los caractéres y correccion del stilo. Ram. Meson. Romanos a. a. O. II. Apunt. biogr. p. XVIII.

2) Don Juan. Sol es aquí
Que desengaña; y así
Lo que engaña, desengaña.

3) Su alteza manda que os mate.

4) Nachdem sie ihren Entschluss erklärt, Don Juan's, ihres Gatten, Schicksal zu theilen:

Que quiere que nos conduzca
A un fin una misma vida.

Nur Don Juan's Besorgniss, wegen der Gefahren, die seine und Doña Sol's Ehre, wenn er die Gattin allein zurückliesse, bedrohe, ermuthigt sie,

sich durch die Flucht zu retten. Don Juan hält sich in der Nähe von Pampelona einige Tage verborgen. Mit der Trennung schliesst der erste Act, dem nur eine einfachere Ausdrucksweise und minder breitselige Weitschweifigkeit im Dialog zu wünschen wäre. Des Herausgebers Mesonero Romano's Lob, bezüglich der „Correctheit des Styls", bewahrheitet der erste Act demnach nicht, wenn anders diese „Correctheit" keinerlei Luxuriren und Ueberladungen der Sprechweise bedingt. Sollte die „Eigenthümlichkeit der Intrigue" auch ihr Häkchen haben? Die Intrigue knüpft zwar eben auch nur das stehende Motiv und die obligate Verwicklungsfigur der spanischen Komödie, die zur Primadonna amorosa zweite Primadonna, die zu jener parallele Eifersucht-Dame, hier Doña Costanza, welche den Don Juan, Doña Sol's heimlichen Gemahl, liebt. Doch möchte sich das Motiv ihres Intriguenplanes darin von ähnlichen unterscheiden, dass sie durch Liebesbriefe, die Doña Sol's Namen tragen, und nächtliche Zusammenkünfte im Garten den Prinzen Don Carlos täuscht, um den Geliebten vor des Prinzen Eifersucht und Verfolgungen zu schützen.[1]) Eine Intrigue also in edelster Absicht, und eine schöne Seele mehr im Stücke. Eine Eifersuchts-Intri-

---

zurückzubleiben, um dem Gatten einen Beweis ihrer unerschrockenen Ehrbarkeit zu geben:

Véte, y verás cuan segura
Armadas huestes desprecia . . .
Yo quedo conmigo misma . . .
D. Juan. Yo ire donde
Por unos dias me encubra.

1) Doña Costanza erklärt sich darüber gegen die Kammerjungfer Ines:

Y como para aplicar
Al principe el medio era
Que Sol le hablara y quisiera
Y ella, enfin, no le ha de hablar,
Porque el piense, aunque engañado,
Que tiene á Sol reducida,
Y asi Don Juan tenga vida,
Que este solo es mi cuidado,
Hurtándole á Sol el nombre
A hablarle de noche vengo
Al jardin.

gantin als schöne Seele — ist allerdings keine gewöhnliche Erscheinung in der spanischen Comedia, so wenig, wie ein treuer Freund und Hüter anvertrauter heimlicher Gattinnen, gleich dem Don Jaime, darin so leicht zu finden wäre. In demselben Garten hält aber auch Don Juan mit der heimlichen Gattin demgemässe Zusammenkünfte unter den vielfältigsten Schleiern; dem Schleier der Nacht, der heimlichen Rückkehr aus seinem Versteck, den Schleiern seiner ehelichen Heimlichkeit. Von der treuen und schönen Freundschaftsseele, Don Jaime, erfährt König Sancho, der Doña Sol standhafte Abwehr gegen die Liebesbewerbungen des Prinzen. Dadurch spielt die Situation zwischen König und Prinzen in jenem Farbenwechsel, ähnlich dem Schillertafft, der Leibfarbe der spanischen Komödie, nur dass die Täuschungen solchen Changeant's, solchen Farbenwechselspiels, schon in dem von schönen Seelen gesponnenen Fadengewebe zu einer edlen Intrigue liegen. Das Farbenspiel ist ächt, und schillert nicht blos in der Sonne, die Sonne selbst (Sol) taucht sie in ihre genuine Farbe. Sie strahlt in dieser Farbe sonnenächt im nächtlichen Gartendunkel; in einer trefflich geschlungenen Intriguenscene, wo Don Juan, unbemerkt, den herangeschlichenen Prinzen sich bei Doña Sol entschuldigen hört, dass er, gegen ihren brieflichen Wink[1]), sich diesmal nicht zu einer Zusammenkunft einzufinden, von seiner Liebe bewältigt, die Weisung nicht beachte. Die sonnenreine, reiner als die wirkliche Sonne, die bekanntlich nicht fleckenlos, unsere Doña Sonne, wirft des Prinzen, wie sie denken muss, unverschämte und verläumderische Insinuation mit dem Flammenschild ihrer Tugend und Liebestreue zurück. Welcher Schillertafft, welcher Changeant in des hinter der Kammerthür lauschenden Don Juan wallender Seele und seinen farbenwechselnden Aparte's![2]) Principe, dessen Täuschungen

---

1) Constanza's 'Doña Sol Abarca' gezeichnetes Billet hatte Don Juan's Diener Neblí dem Prinzen zugestellt.

2) Don Juan (ap.)

Confiada ha respondido;
O es conocida inocencia,
O es que me parece que es
Lo que me holgára que fuera.

durch Doña Costanza's Pseudo-Sonnenjungfrauschaft doch ebenfalls ächt in der Intriguen-Wolle gefärbt sind, kann sich Doña Sol's sittliche Entrüstung nur mit der Vermuthung erklären, dass sie von einem Lauscher sich behorcht wissen müsse, und fordert sie auf, ihm in ihr Zimmer zu folgen. Don Juan's Aparte's spielen natürlich in allen Farben eines ergrimmten Chamäleon. Und nun das Chromatrop von unzähligen durcheinanderhüpfenden Intriguen-Farbenspielen, das Don Jaime's Dazwischenkunft aufwirbelt! Ein Chromatrop, dass Doña Sol selber in allen diesen Farben zu blitzen scheint. Ueberrascht von des Prinzen Gegenwart, giebt Freundestreue Don Jaime's schöner Seele die ächtgefärbte Lüge ein: Er bringe Soldaten mit, um, des Prinzen Befehle gemäss, den hier irgendwo verborgenen Don Juan zu ermorden, von dem aber Don Jaime's Aparte, in treuseliger Freundschaft tröstlichem Bewusstseyn, sogleich erklärt, dass er dort, im nahen Dorfe bei Pampelona, den Freund wohl geborgen wisse[1], während ihm hier die Beschimpfung seiner Ehre erspart werde. Don Jaime's Aparte hört Don Juan natürlich nicht, und muss sich von so vielerlei Verrath seitens der Geliebten und des Freundes bedroht glauben, als das Chromatrop seines Innern Funken der verschiedensten Farben wirft. Dem Principe, noch immer sturmlaufend auf Doña Sol's Zimmer, um den Lauscher daselbst in der Mitternachtsstunde an's Sonnenlicht zu ziehen, schloss Sol die Zimmerthür vor der schnoppernden Nase zu, vor welcher aber schon im selben Wurf der wieder aufgesprengten Thür Don Juan steht, mit dem kühnen Zuruf der prinzlichen Nase in's Gesicht: „Don Juan de Zuñiga bin ich!“[2] Bis auf den Principe, lauter treuschöne Seelen, die, nach Maassgabe ihrer Aechtgefärbtheit, im falschen Sonnenlicht erscheinen, den Prinzen nicht ausgenommen, der in dem Verblendungsscheine des ihm von Doña Costanza gespielten Truges doch mindestens bona fide strahlt. Demzufolge befiehlt er dem

---

1) D. Jaime (ap.)
Buen amigo soy, que mientras
Don Juan está allá seguro,
Yo le excuso acá su afrenta

2) Don Juan de Zuñiga soy.

Don Jaime augenblicklich mit acht von seiner Mannschaft den Don Juan zu greifen, und zwei Mann zur Bewachung der Doña Sol zurückzulassen, damit sie, die heldenthümlich als Don Juan's angetraute Gattin dem Prinzen entgegentritt, dem Könige, wie sie gedroht, keine Anzeige machen könne. Der Schluss des zweiten Actes lässt jeden der Betheiligten noch einmal im Schillertafft der kunstreich gewebten Intriguen-Situation mit vierfachem „Ay!", jedes mit zweifachen Ausrufungszeichen flankirt, doppelfarbig spielen.[1])

Wie all diese 'Ay's' mitsammt ihren doppelten Interjectionszeichen als Glorienstrahlen in Doña Sol Abarca's Sonnenantlitz aufleuchten, ist eingangs unserer Besprechung dieser vorzüglichen Komödie — des Phönix-Nestes zum Sonnenvogel durch sittliche Schönheit der Charaktere — schon angedeutet worden, und ist nur ergänzend noch hinzuzufügen, dass der gefangen gehaltene Don Juan von seinem treuen Freunde, Don Jaime, Aufklärung über Alles erhält, nachdem er ihm, im Auftrage des Königs, die Freiheit angekündigt und ihn in einer leider nur wieder zu redseligen und wortreichen Scene zum Monarchen beschieden. Was Don Juan's Diener Neblí (Weihe) von sich sagt, kann jede der Personen in Doctor Godinez' Komödie von sich sagen: „Ich bin ein grosser Vielwortemacher."[2]) Dies sagt Neblí in der Scene, wo der Prinz von ihm erfährt, dass Costanza die Zu-

1) Doña Sol.
¡Ay, que amor tan desdichado!
Principe.
¡Ay, que ingratitud tan bella!
Don Jaime.
¡Ay, quien os mostrára el alma!
Don Juan.
¡Ay, que á un tiempo me hacen guerra.
Un rey que de nada cura*)
Un principe que gubierna,
Una mujer que me agravia,
Y un amigo que me niega!

2) Yo soy un gran hablador.

*) Dieser Don Sancho König von Navarra führt, wegen seiner Sorglosigkeit im Regieren, den Beinamen 'El Encerrado Don Sancho', „der eingeschlossene Don Sancho", der sich um nichts kümmert.

senderin des ihm durch Neblí überbrachten Briefchens. Die Enttäuschung des Prinzen hält Costanza nun selber noch hin, indem sie ihn zu einem angeblichen Stelldichein mit Sol in deren Namen auffordert. Principe flattert auf den Flügeln eines Lichtfalters, um, gält es, sich an der Sonne zu verbrennen.[1] Dieses, wie uns dünkt, nicht eben glückliche, behufs Hinhaltung einer zuletzt noch einmal aufgewundenen Verwickelung, hineingeflochtene Incidens bringt Sol abermals in Gefahr, von Don Juan, und noch obenein im Auftrage des Königs, ermordet zu werden.[2] Schon schwebt Don Juan's Dolch über Doña Sol im Finstern, als der Prinz mit Doña Costanza eintritt, die er als Sol anspricht. Nun erst klärt sich Alles mit Hülfe von König Sancho's leuchtenden Fackelträgern auf, doch durfte schon vor der Erscheinung des Königs mit Windlichtern im Dunkel des Gemaches, wo sich die beiden Paare zusammenfinden, Doña Sol triumphirend rufen: „Sieh, trotz der Finsterniss, leuchtet die Sonne auch bei Nacht!“[3] um ihr Haupt mit dem Titel des Stückes, wie mit einem Paradiesvogel, oder gar wie mit dem Vogel Phönix ihre wieder hell und glänzend aufstrahlende Ehre schmücken. Der Prinz ist bereit, die Thronerbin von Aragon heimzuführen, und ersucht den Don Jaime, um sich vor Costanza's Ansprüchen sicher zu stellen, dieser die Hand zu reichen, wobei Don Jaime, der Costanza liebt, nur gewinnen kann, wie er sagt.[4]

Das Verdienst der einzigen Comedia des Valencianers Miguel Beneyto, der als Mitglied der mehrbezielten „Academia de los Nocturnos“ seit 1591 darin das Amt eines Thürhüters (portero) unter dem Namen 'Sosiego' (Ruhe) verwaltete, ist, unserem zuverlässigen Währmann, Mesonero zufolge, so gering, dass er diese einzige, 'El hijo obediente' benamsete Comedia

1) Quiero, aunque muera abrasado,
Ser mariposa del Sol.

2) Yo puedo seguramente
Matarte; que el rey lo manda.

3) Vea, á pesar de la sombra
Que Aun de noche alumbra el sol

4) Yo soy quien gane.

in seine Sammlung: 'Dramaticos Contemporaneos de Lope de Vega' aufzunehmen Bedenken trug.[1]) Und wir sollten auf den einzigen Sammelband, wo Beneyto's einzige Comedia ein Unterkommen fand, Jagd anstellen, um über sie in unseren Sammlungen Worte zu machen, welche nicht blos die mit Lope de Vega zeitverwandten dramaticos, sondern auch die dramaticos vor und nach Lope zu umfassen haben? So muss denn schon die einzige Komödie des Thürstehers der „Akademie der Nächtlichen" im schattigen Dunkel der zwölf Comedias[2]), deren Dutzend sie voll macht, bis zum jüngsten Tage begraben bleiben, wo ihr der Richter über die Todten und Lebendigen eine selige Urständ schenken möge.

Denselben frommen Wunsch schicken wir auch der einzigen Tragedia des Licenciado Mexía de la Cerda in die Ewigkeit nach, und um so berechtigter zu diesem Wunsche, da Mexía de la Cerda's einzige Tragedia Doña Ines de Castro heisst, mithin als Ines de Castro-Tragedia der Gruppe zufällt, deren Erörterung wir bis zur Besprechung der Aeltermutter aller Ines-Tragödien, der Ines de Castro-Tragödie des Portugiesen Antonio Ferreira, verschieben zu wollen und zu sollen feierlich angelobt, gelegentlich der ältesten spanischen Ines-Tragedia, der 'Ines lastimosa' des Bermudez, die eben nichts als eine Uebertragung jener portugiesischen ist.[3]) Muss sich doch das Musterstück in der Gruppe der Ines-Tragödie: Luis Velez de Guevara's[4])

1) Su merito, á mi juicio, es tan escaso, que no la he juzgado digna de colocarla entre las de aquellos. — 2) Doce Comedias de cuatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad Valencia. — Valencia por Aurelio Mey, 1608. — 3) Gesch. d. Dram. IX. S. 192.

4) Auf diesen möglichen Fall hin, dass Luis Velez de Guevara mit seinem Drama ein judicium exspectans in alle Ewigkeit für unsere Geschichte bliebe, wollen wir nur rasch, gleich an dieser Stelle, einige Worte über den immerhin namhaften, schon um seinen weltläufigen satirischen Roman 'El diablo cojuelo' (Der hinkende Teufel), rühmenswerthen Zeitgenossen Lope de Vega's, eine Hand voll Erdschollen oder Blumen, ihm auf den versenkten Sarg nachwerfen.

Luis Velez de Guevara, zu Ecija in Andalusien um 1570 geb., studirte auf der Hochschule in Sevilla, kam früh nach Madrid, wo er als Advocat und Schriftsteller sich bald Ruf und Stellung eroberte. Beide Beschäftigungen wirkten in seinem Geiste so einträchtiglich, dass er einmal durch

'Reina despues de morir': „Eine Königin nach dem Tode“, bis zu der in Aussicht gestellten Gesammtbesprechung der Ines-Dra-

---

ein munteres in seine pathetische Vertheidigungsrede eingeschaltetes Volksliedchen in dem Gerichtssaal die heiterste Stimmung hervorrief, die für den Wahrspruch zugunsten seines Clienten den entscheidenden Ausschlag gab und diesen vom Tode rettete. Infolge der Appellation des Staatsanwalts oder Fiscals wurde freilich der Inculpat in zweiter Instanz zur gesetzlichen Strafe, zum Tode verurtheilt. Als König Philipp IV. von dem sonderbaren Fall Kunde erhielt, liess er den wunderlichen Advocaten, der seine Clienten mit Gassenhauern vertheidigt und die Richter mit chacaras besticht und umstimmt, vor sich kommen. Der Bänkelsänger auf der Advocatenbank trug dem Könige den Fall in so ergötzlicher und lustiger Weise vor, dass der König nicht nur dem Advocaten die in höherer Instanz ihm auferlegte Geldstrafe erliess, sondern auch den zum Tode Verurtheilten zu einfacher Festungsstrafe begnadigte. Den lustigen Gesellen liess König Philipp nicht wieder los. Er nahm ihn in seinen Dienst, als Komödiendichter für sein Hoftheater zu Buenretiro, für welches Philipp's IV. geübtes Auge in Guevara bald eine vorzügliche Begabung entdeckt hatte, die des Königs eigenen Theaterstücken zustatten kamen, an die Guevara die letzte Hand zu legen hatte, mitunter auch die erste. So warm und wohlig hatte sich der heitere Gast gebettet, dass er neben der Gunst des Königs bald auch die des höchsten Mäcenatenadels in Madrid und die allerhöchste, die Gunst des Theaterpublicums genoss; die allerköstlichste und süsseste, die des schönen Geschlechtes, ungerechnet, um die er sich eifriger, als um die Auszeichnungen aller andern Gönner bewarb, eifriger als seiner Gesundheit und seinem Alter frommen mochte, so eifrig, dass die Bewerbung um jene allerbeglückendste Huld mit dem Alter und der Zerrüttung seiner Gesundheit, mit der Nichtberechtigung folglich seiner Ansprüche, zunahm, bis der Tod das umgekehrte Verhältniss durch Umkehren seines Stundenglases im November 1644 zum Stillstand brachte. Pellicer, in seinen „Avisos historicos“, giebt folgenden kurzen Tagesbericht über das Ereigniss: „Madrid, 15. Nov. 1644. Vergangenen Donnerstag starb Luis Velez de Guevara, gebürtig aus Ecija, Kammerdiener seiner Majestät (ugier de cámar de sua majestad), berühmt als Verfasser von mehr denn 400 Komödien, hochberühmt durch sein grosses Genie, seine treffenden in Aller Munde lebenden Einfälle und Witzworte, und als einer der besten Hofcavaliere Spaniens. Er starb im Alter von 74 Jahren. Seine Testamentsvollstrecker waren die Grafen von Lemos und Herzog von Veraguas, in dessen Diensten sein Sohn, Don Juan Velez, steht. Bestattet wurde er im Kloster von Doña Maria de Aragon, in der Grabcapelle der Herren Herzoge von Veraguas, eine seinen Verdiensten gezollte Ehrenauszeichnung. Gestern fanden die Bestattungsfeierlichkeiten in derselben Kirche statt mit aller

men vertrösten lassen! Ja Guevara's, eines der wohlberufensten Kunstmeister neben Lope de Vega, anderweitige nicht un-

Pracht, als gälten sie einem vom höchsten Rang und Adel, da an der Feier die vornehmsten Herren und Caballeros der Residenz theilnahmen."

Hohes Lob spendet Cervantes dem Luis Velez Guevara in seinem 'Viage'*), Lope de Vega im 'Laurel de Apolo', vom „Lorbeerwalde", wo an jedem Baume ein Dutzend Dichter ersten Ranges in effigie hangen und prangen, und jeder mit der Lorbeerkrone als seines Hauptes Privatlorbeerkrone. Luis Velez de Guevara ist gar Ecija's „nuevo Apolo" selber.**) Lope de Vega's Posaunenengel, Montalvan, nimmt nicht weniger beim Lobespsalm des Guevara die Backen voll in seinem 'Para-todos'. Der treffliche Montalvan war eben ein Posaunenengel para todos. Demzufolge sind Guevara's 400 Comedias eben so viele unvergleichliche Meisterstücke, was vielleicht die $^4/_5$ verloren gegangenen gewesen seyn mochten. Das von ihnen noch vorhandene $^1/_5$ mag etwa drei bis vier Comedias enthalten, die zu den bessern der spanischen Bühne, keinesweges zu den besten, am wenigsten zu den Meisterwerken ersten Ranges zählen. Als jene bessern und Guevara's beste sind zu preisen: Das historische von unserer Geschichte schon belobte und in den Hauptumrissen gezeichnete Drama***), 'Mas pesa el Rey que la sangre' (Mehr wiegt der König als das Blut). Ein Blut-König besonders, wie der in diesem Geschichtsdrama: König Sancho el Bravo. Zu den nicht an sich, wohl aber zu Guevara's besten Stücken gehört ferner seine gleichfalls mehrfach schon belobpreiste Ines-de Castro-Tragödie (Reinar despues de morir), die Mustertragödie der Gattung. Als Guevara's Allerbestes dürfte endlich die Comedia 'La Luna de la Sierra'†) zu rühmen seyn, deren höchster Werth und Ruhm darin liegt, dass sie zu Franc. de Rojas' Meisterwerk, 'Garcia del Castañar', Modell gestanden; wie Guevara's schätzbarer Comedia, 'La Niña de Gomez Arias', der vom grossen Calderon an ihr begangene Prometheus-Raub zur höchsten Ehre gereicht. Den schönsten Glanz verleiht dem kleinen Lichte der Diebstahl, den das grössere oder gar ein grösstes an ihm begeht, wie ja die Sonne selbst eigentlich erst nach Prometheus' an ihr

*) Es poeta gigante, en quien alabo
El verso numeroso, el peregrino
Ingenio.

**) Ni en Ecija dejara
El florido Luis Velez de Guevara
De ser su nuevo Apolo . . .
Así sus versos de oro
Con blando estilo la materia esmaltan.

***) VIII. S. 485. — †) Von Mesonero abgedruckt aus 'Flor de los doce mejores Comedias'. Madr. 1652.

bedeutsame Dramen können eine Aufnahme in unsere von dramatischen Schattenseelen übervolle Charon-Barke dieses Bandes

---

verübtem Plagiat berühmt geworden. An dem ephemeren klebrichten Schleimlicht eines Johanniskäferchens zündet kein Calderon und Shakspeare seine Fackel an: ein auf literarischen Blättern, dank dem Dunkel seiner Leistungen und dem Verwesungsphosphor, glänzender Leuchtwurm ist vor solchem Plagiat sicher.

Am unglimpflichsten beurtheilt Alberto Listá unsern Velez de Guevara. Seinem Zeitgenossen, Lope de Vega, reicht, Listá zufolge, Luis Guevara nicht an's Knie.*) Einem Riesen wie Lope nicht an's Knie reichen — dabei kann ein Dichter wie Guevara seinen Kritiker immer noch um Kopfeslänge überragen. „In komischem Salz und in Charakterzeichnung steht Guevara tief" unter Tirso de Molina; in der Versification darf er sich dem Mira de Mescua, in der Kunst eine Fabel zu führen, dem Montalvan nicht vergleichen, wiewohl er diesem vielleicht in Schwulst der Phrase und in der Uebertreibung der Affecte gleichkommen mag. Fast alle seine dramatischen Fabeln sind Geschichtsfiguren oder geben sich dafür aus. Tamerlan**), Skanderbegh***), König Desiderius†), Atila††) — diese geschichtlichen Personen entstellt Guevara durch die Eisenfressersprache und Raufboldsitten, die er ihnen zutheilt. Guevara findet, wie Virues, an Theatergetümmel und Spectakel Geschmack, und führt, wie dieser, allegorische Figuren ein.†††) Seine Versification ist im Allgemeinen entweder niedrig oder gongorinisch; sein Styl schwach und nervlos . . . Selten lassen sich bei ihm poetische Absichten erkennen, und noch seltner tiefe Combination. Seine dramatischen Hülfsmittel sind insgemein äusserst beschränkt. Dessungeachtet muss man ihm eine Art von Verdienst zuerkennen, welches darin besteht, dass er die Handlung nicht ihres Werthes entkleidet, wenn sie an sich so beschaffen ist, dass sie allgemein menschliche Empfindungen und ein eigenthümliches Interesse erregt; diesem Verdienste, und diesem allein, verdankte Velez den Ruf seiner Komödie, und hat er die Erhaltung und vielfachen Wiederholungen seiner Ines de Castro auf unsern Theatern bis auf den heutigen Tag zu danken. Der müsste jeglichen Urtheils baar seyn, der von dem Charakter der unglücklichen Ines de Castro nicht gerührt werden könnte. Velez, ob sein Ge-

---

*) muy inferior en la sal comica y en la descripcion de caractéres. — **) La nueva era de Dios y Tamorlan de Persia. — ***) El Principe esclavo, ó Escanderbech. — †) El cerco de Roma por el Rey Desiderio. — ††) Atila, azote de Dios. — †††) Gusta mucho de la bambolla y del aparato teatral, como Virues, y entroduce, como el, personages alegoricos.

nicht mehr beanspruchen, wenn sie überhaupt noch eine Ueberfahrt und Gestellung vor das kritische Todtengericht möchten zu gewärtigen haben.

---

schmack gleich äusserst schlecht war, war doch nicht von allem Talent entblösst."*)

Dergleichen harte Strafurtelverlesung hält in der Regel das aus dem kritischen Tintenfass emportauchende schwarze Gespenst, triefend von Galläpfelsäure, Kupfervitriol und Schimmel, das entweder von grünspanfarbenem Misswollen, oder von der oberflächlichen Kenntniss des Gegenstandes, aus dem Bodensatz des Tintenhorns vom Kritiker heraufbeschworen wird. Listá gesteht selbst, dass er nur einige wenige von Velez Guevara's Stücken kennt, und diese, muss man glauben, nur obenhin. Das ist so eine specifische Feindseligkeit kritischer back-biters: unbekannte oder nur oberflächlich gekannte Geistesproducte mit Zelotenwuth zu verfolgen, solche gerade am gehässigsten hinter ihrem Rücken zu verlästern und zu verleumden, und die Gewissensbisse, dass man sie doch nur von Weitem, par distance, oder gar nicht kennt, durch Schlangenbisse in die Ferse zu beschwichtigen, die das Gegentheil eben, eine intime Bekanntschaft nämlich mit dem Gebissenen, beweisen sollen. So fällt der Verfasser der 'Ensayos' über ein aus Guevara's Komödienliste herausgegriffenes Drama 'Los celos hasta los cielos, y desdichada Estefania' her, die nicht von Guevara ist, sondern allem Anschein nach von Lope de Vega, in dessen Werken (t. XII.) sie steht. Ferran Ruiz de Castro ermordet aus Eifersucht seine Gattin Estefania, Tochter König Alfonso's VII. (El Emperador), deren Unschuld, nachdem er sie im Bette erstochen, zutage kommt, wie Desdemona's, nachdem sie der Mohr in den Bettpolstern erwürgt und erstickt hat.**) Listá sticht noch anderweitigen Comedias famosas unter Guevara's Firma' in die Ferse, wie La Romera de Santiago, die offenkundig den Tirso de Molina zum Verfasser hat, unter dessen gesammelten Komödien sich dieselbe befindet.***) Ferner La duquesa de Sajonia (Cumplir dos Obligaciones y Duquesa de Sajonia), ein muthmassliches Product des jungen Guevara, Don Juan de Guevara, wovon gleichfalls eine Inhaltsangabe bei Herrn v. Schack sich findet, der sie dem alten Guevara zuschreibt. Der von seinen Landsleuten so hochgehaltene spanische Kritiker, Alberto Listá, verbeisst sich demnach

---

*) Velez, si bien su gusto era pésimo, no estaba desprovisto de talento. Ensayos literar. y criticos. Sev. 1844. 4°. t. II. p. 144 ff. — **) Herr v. Schack giebt den Inhaltsauszug. II. S. 486 f. — ***) „que es notariamente de Tirso de Molina" sagt Mesonero, im Widerspruch gegen Schack, der in dem Drama Guevara's Eigenthümlichkeit erkennen will, und einen Fabelauszug mittheilt a. a. O.

Die Theaterstücke der verschiedenen Herrera's, deren Cervantes in seinem 'Viaje al Parnaso' gedenkt — Rodrigo, Pedro, Don Juan, Don Jacinto und anderer Herrera's — die andalusischen Herrera's, worunter Fernando de Herrera, als lyrischer Dichter der berühmteste[1], ganz beiseite gestellt — drängen sich an uns mit keinem anderen Erfolge, als dem, dass wir ihnen in corpore den Laufpass geben und sie in Pausch und Bogen morboviam, d. h. den Weg alles Fleisches gehen heissen.[2]

Fast sämmtliche Comedias des Salas Barbadillo (geb. zu Madrid um 1586, gest. 1630) stehen in seinen Novelas, wovon

obenein in zweifelhafte, fragliche Stücke, in Afterstücke von Guevara, die er, der Kritiker, mit dem Rücken angesehen, während er die genuinen, die anerkannt trefflichsten des Luis Velez Guevara, wie schon berührt, nicht einmal mit dem Rücken ansah. Die beiden Cerkopen oder Affendämonen, die Herkules in einem Schulterstock über seinen Rücken herunterhängend heimtrug, und die bei dieser Gelegenheit des Helden kolossales schwarzes Hintertheil (Melampygos) zerkratzten, müssen zwei Kritiker gewesen seyn, ein Paar Recensenten oder Essayisten.

1) Einige Notizen über diesen Herrera enthält die von der Akademie von Sevilla gekrönte Preisschrift: Historia y juicio critico de la Escula Poetica Sevillana en los siglos XVI. y XVII. Memoria escrita por D. Angel Lasso de la Vega y Argüelles etc. y precedida de una carta del Illm. Sr. D. Jose Amador de los Rios. Madr. 1871. — 2) Aus den von Baena erwähnten*) und andern von Don Rodrigo de Herrera, St. Yago-Ritter, verfassten Comedias**), hat Mesonero die letzte: Del Cielo vien el buen Rey (Vom Himmel kommt der gute König), für den II. Band seiner Dram. Contemp. de L. de Vega (Bibl. Aut. Esp. t. 45), ausgewählt. Aus den Comedias des Don Jacinto de Herrera y Sotomayor (Bibliothekar im Dienste des Cardinal-Infanten Fernando de Austria, den er nach Brüssel begleitete † 1617): die „hübsche" Comedia 'Duelo de honor y amistad' (Kampf zwischen Ehre und Freundschaft). Wenn sie wirklich die „hübsche" (linda) Comedia ist, als welche sie Mesonero rühmt, so wird sie auch ohne uns ihr Fortkommen finden und bei dieser Gelegenheit hübsch unterwegs bleiben.

*) Biografias Matritenses (Hijos ilustres de Madrid 1789). Buena führt folgende Dramen des R. Herrera an: El voto de Santiago y batalla de Clavijo. El primer templo de España y El segundo Obispo de Avila — **) Castigar por defender (nebst der Com. burlesca gleichen Titels); El major triunfo de Julio Cesar; La fe no ha menester armas o venida del Inglés á Cadiz; Del cielo viene el buen rey

Nic. Anton. und Baena eine lange Liste angefertigt. Die Comedias sind niemals in besonderem Abdruck erschienen. Die beste darunter: Galan, tramposo y pobre (Liebhaber, falscher Spieler und armer Schlucker) nahm Mesonero in seine Sammlung auf. Wir lassen sie ruhig in den Morpheus-Armen der Novelas fortschlummern. Lope de Vega's, Montalvan's und Nicolas Antonio's überschwengliche, diesem Barbadillo gespendete Lobeserhebungen sind für uns die Schlummerlieder dazu, oder die in den ewigen Schlaf sie feierlich singenden Grabgesänge.

Wie Salas Barbadillo, ist auch Don Alonso del Castillo Solorzano mehr durch seine Novelas[1]) als seine Dramen gekannter Zeitgenosse Lope de Vega's. Und gleich dem Barbadillo, schaltete Solorzano in seine Novellenbücher dramatische Spiele ein, wie: 'La torre de Florisbella'; 'La fantasma de Valencia; El majorozgo Figura; El marqués de Cigarral, letztere beiden von Mesonero seiner Sammlung einverleibt. Den Marquis de Cigarral hat Scarron, der hinkende Eheteufel der Maintenon, dem Ludwig XIV. seine Kukuksteufelseier in's Nest geheckt, unter dem Titel 'Don Japhet d'Arménie, übersetzt. Wie Scarron die spanische Komödie zu seiner Maitresse kebste, so übersetzte Louis XIV. die Maintenon aus dem Scarron'schen in's Concubinische. In unseren an Dramen-Analysen reichsten aller Serail-Harems kann Solorzano's vom spanischen Herausgeber zu den besten 'figuron'-Stücken gezählten Cigarral-Comedia nur eben figuriren, ohne sich auf das zugeworfene Favoriten-Schnupftuch spitzen zu dürfen.

Von den Lebensumständen des Novellen-Dramatikers Solorzano weiss man nur, dass er Secretär beim Vicekönig von Valencia, Don Pedro Fajardo, gewesen. Für sein Ansehen in der Zeitliteratur spricht Lope de Vega's Laurel, der auch ihn über die grünen Bäume seines Lorbeerwaldes rühmt und auch dem „prodigioso ingenio“, der „copia de su fertil genio“ nicht genug Lorbeerkränze flechten kann. Die Dramaticos Contemparoneos des Lope de Vega sind nun einmal die Planeten, die

1) 'La Garduña de Sevilla', 'Las fiestas del jardin', 'Las noches del placer honesto', und mehr dergleichen aus dem Bereich der Lesewelt und selbst der Literatur verschwundene Novellen.

sich um ihn, als ihre Sonne, bewegen, und die denn auch diese nicht anders als mit den Strahlen ihrer Lobesspenden vergolden kann.

Unter den Dutzend Dramen des Don Diego Jimenes Enciso ragt seine Comedia famosa: 'Los Medicis de Florencia' so hoch empor, wie der Dichter selbst sich über die Dramatiker seiner Geburtsstadt Sevilla erhebt, die, Stapelplatz und Emporium des spanischen Welthandels im 16. und 17. Jahrhundert, der lyrischen Poesie günstiger als der dramatischen sich erwies[1], den arabischen Geistescharakter bewahrend. Als bedeutendsten der sevillanischen Bühnendichter kennzeichnet den Jimenes Enciso, nächst dem genannten novellistisch-geschichtlichen Drama 'Los Medicis'[2], das Dramenpaar: 'El principe D. Carlos' und 'La mayor hazaña de Carlos V.' („Die grösste That Carls V.", die Abdankung nämlich). Von beiden giebt G. v. Schack eine Inhaltsandeutung, auf die wir verweisen.[3] Don Carlos, in den Grundstrichen vielleicht geschichtlicher, als Schiller's, gehalten, ist trotzdem eben so ungeschichtlich, da kein spanischer Dichter aus Philipps II. noch warmer Asche die gefährlichen Funken historischer Wahrheit zu blasen wagte. Unzweifelhaft aber steht Enciso's Don Carlos dem Schiller'schen an poetischer Wahrheit nach, da der Spanier alles Licht auf den väterlich so milden und hochherzigen Philipp II. wirft und alle Schatten auf den halb wilden und halb verrückten Prinzen, an-

---

1) — que los grandes poetas de la escuela sevillana, á pesar de sú numen brillante e imaginacion vivisima sólo aprosecchavan estas dotes en la poesía lirica. Angel Lasso de a Vega, a. a. O. p. 151. — 2) Montalvan führt sie in seinem Para-todos an, als „Vorbild und Regel für alle grosse Komödien" (pauta y ejemplar para todas las Comedias. Und Candamo schreibt dem Enciso, aufgrund dieses Drama's, die Erfindung der Capa y espada Comedia zu, wahrscheinlich wegen der vielen, dieser spanischen Komödiengattung eigenthümlichen Verwickelungen, herbeigeführt durch das Grundmotiv der alten Familienfeindschaft der Pazzi und Medici, die um die Heldin des Drama's, Isabela, aus der Familie de' Pazzi, und die drei Medicis, Cosme, Duque Alejandro und Laurencio spielen, von denen Cosme der einzige edle und biedergesinnte sich bekundet, während sie die beiden andern mit Trug und Ränken zu umgarnen streben. — 3) a. a. O. II. S. 527 f.

statt für solche Entartung und solchen ingrimmigen Eigenwillen die Hyänennatur des Vaters zu tragischer Verantwortung zu ziehen, dessen Schatten, wie der Hyäne ihrer, vergiftend und verzehrend wirkte. Dieser Mangel an poetischer Charakterwahrheit und Gerechtigkeit muss, in unseren Augen, Enciso's Drama, 'El Principe Don Carlos', im Vergleich zu Schiller's, als das dem Geiste und der inneren Wahrheit nach, ungeschichtlichere kennzeichnen. Von einer Königin Elisabeth ist natürlich bei Enciso nicht die allerleiseste Andeutung zu finden. Don Carlos liebt eine Dame Violante mit der Liebeswuth eines brünstigen Tollhäuslers und trachtet auch einzig dahin, den Namen der Violante etymologisch zu begründen, stolpert aber, wie so mancher mit einem conatu violento oder violante an einem Worte sich versündigender Philolog — stolpert, im Dunklen nach der Violante herumtappend, über die Leiche seines Vertrauten, Mons de Monbeni, (St. Réal's und Schiller's Marquis Posa), mit dem Enciso's Don Carlos ganz Flandern zu revolutioniren und zu violantiren sich verschworen, und den er nun beim Lichte gleichzeitig herbeigebrachter Fackeln erdrosselt vor sich liegen sieht, — beim Fackellicht besehen, ein Theaterstreich vom reinsten Wasser, „aber" — wie unsere Autorität von der zuverlässlichsten Gewährschaft versichert — „ein Theaterstreich, doch unbestreitbar von eminentem Effect". Der Effect, der Erfolg entscheidet auf der Weltbühne, mithin auch auf der Bühnenwelt Alles. Wie der Erfolg auf jener einen schlechten Streich rechtfertigt und mit dem schönsten Glanz umgiebt, so verherrlicht der Effect und der Erfolg auf dieser jeden noch so crassen Theaterstreich.

Ueber Diego Jimenes Enciso's Lebensverhältnisse erfährt man erst aus Biographen neuerer Zeit einige Data: Dass er 1585 zu Sevilla geboren, in der Kirche Santa Cruz daselbst getauft ward, und in seiner Vaterstadt das Amt eines Veintocuatro (Mitglied eines Schöffencollegiums von 24 Räthen) und die ihm von seinen Gönner dem Conde-Duque de Olivarez übertragene Stelle eines Oberaufsehers der königlichen Schlösser zu Sevilla (tenencia de Alcaldía de los alcázares reales de Sevilla) versah, und 1623 das Ordenskleid von Santiago anlegte. Ausser den genannten Stücken schrieb Enciso noch folgende: Jupiter vengado (Der gerächte Jupiter), ein grosses Spectakelstück, 1632 im

königlichen Palast zu Madrid zur Huldigungsfeier des Principe Don Balthasar Carlos in Gegenwart des Königspaares aufgeführt. — 'El valiente Sevillano' (Der tapfere Sevillaner), Pedro Lobon (eine Dilogie). — 'Juan Latino'. — 'Santa Margarita'. — 'El encubierto' (Der Verhüllte). — 'Quien calla otorga' (Wer schweigt, gewährt). Das unserem Jimenes Enciso Lope de Vega's Lorbeerwald die rauschendsten Lobeserhebungen zubrausete; dass ihm Lope de Vega's 'Filomena' die schmelzendsten Lobestriller an die Ohren schlug; und dass alle neun Musen von Cervantes' 'Viage del Parnaso' dem Enciso durch alle sieben oder neun Himmel lobjauchzten, ist so selbstverständlich, wie dass die Sonne vorne auf- und hinten untergeht!

Die Comedia, El Conde de Sex (Graf Essex), dem Antonio Coello[1], von Mesonero auf's entschiedenste beigelegt, dürfen wir schon Lessing's wegen nicht unerwähnt lassen, der sie zuerst in einer ausführlichen Analyse (Hamb. Dramat. St. 60—68.) den Deutschen mitgetheilt. Lessing fand das Stück in der von Joseph Pedrino zu Sevilla gedruckten Sammlung, worin es das zweite ist. Der Titel, den Lessing angiebt, lautet: 'Dar la vida por su Dama, el Conde de Sex: de un ingenio de esta Corte. „Wenn er" (dieser spanische Essex) „verfertigt worden, weiss ich nicht; ich sehe auch nichts, woraus es sich ungefähr abnehmen liesse." Mesonero bezeichnet als erste Ausgabe derselben, blos mit dem Einen Titel: El conde Sex, und ohne Verfassernamen, die coleccion primitiva de varios, betitelt 'la antigua ó de afuera' (Die alte oder die von ausserhalb), um sie von der andern zu Madrid 1652—1704 veröffentlichten Sammlung zu unterscheiden. Die Conde Sex-Comedia steht im XXXI. Theil der 'Antigua-Coleccion'. In dem 'Mejor de los mejores' genannten Bande, dem VI. Theil der Madrider Ausgabe (1653), findet sich der 'Conde Sex' mit dem Namen des Coello als Verfasser. Trotz-

1) Don Antonio Coello, geb. zu Madrid. Seine Eltern gehörten zu der Hausdienerschaft des Duque de Albuquerque, unter dessen Befehlen Coello als Infanterie-Hauptmann diente. König Philipp IV. zeichnete ihn durch die Santiago Ordensritterwürde aus und ernannte ihn zum Ministro der königlichen Junta de la Casa Aposento. Coello starb zu Madrid im Hause des genannten Duque 20. Oct. 1652.

dem wurde der 'Conde de Sex' von Jovellanos, Garcia Parra, Huerta, Ochoa und selbst von Ticknor dem Könige Don Felipe IV. zugeschrieben, aufgrund der Tradition, die ihren wahrscheinlichen Ursprung in dem Umstande hat, dass dieser König als anonymer ingenio seiner eigenen Corte in Gemeinschaft mit berufenen, namhaften und wirklichen ingenios de Corte von gutem Klang noch andere Stücke schrieb. Sothaner 'ingenio de esta Corte' war ein Hof- und Hausgeist, ein Spiritus familiaris, der Eingebungen empfing, nicht einblies, und mit den Hausgeistern oder Wichtelmännchen auch die Eigenschaft gemein hatte, dass er die Sahne von anderer Leute Milchtöpfen naschte. So mochte denn auch in Gemeinschaft mit Coello die Comedia 'El Conde de Sex' entsanden seyn, die aber, wie schon bemerkt, von dem jüngsten Abdrucker derselben, Mesonero[1]) dem Coello ausschliesslich beigelegt wird, und zwar aufgrund einer sorgfältigen Vergleichung des Styls und der Manier, in 'Conde de Sex' mit Coello's Schreibart und Eigenthümlichkeit in anderen von ihm gemeinschaftlich mit Rojas, Guevara und Calderon verfassten Stücken.[2])

Wir werden nicht so thöricht seyn und unser analytisches Kleinholz in Lessing's Wald tragen. Seine Analyse des 'Conde de Sex' ist, unseres Wissens, die erste nicht blos eines spanischen Stückes, die erste dieses Schlages überhaupt, die Schritt für Schritt bis in's kleinste Detail, Handlung und Verlauf, Scene und Situation begleitet, die Nestor-Analyse, die leider nur unser lebhaftes Verlangen nach einer Kritik des Stückes, wie sie Lessing allein

---

1) Dramat. Contemp. de Lope de Vega (Bibl. Rivid. II. t. 45.) Vol. II. p. 403—21. — 2) Z. B. El privilegio de las mujeres, El Catalan Serrallogan und La Baltasara, Vereinsarbeiten von Rojas, Coello und Guevara, ferner 'El pastor fido', ein Callaboratorstück von Calderon, Solis und Coello. Als Widerspiel zu solcher genossenschaftlichen Stückarbeit wird dem Könige Felipe IV., dem ingenio de esta Corte von Gottesgnaden, die Comedia: 'Don Enrique el Doliente ausschliesslich zugeschrieben, obgleich sie, laut Manuscripts in der Osuna-Bibl. sechs ingenios zu Verfassern hat: Zabaleta, Martinez, Rosete, Villaviciosa, Cancer und Moreto. Ein gleiches Sechstel konnte der gekrönte ingenio de Corte in der Sex-Comedia (Conde de Sex) par excellence mit gleichem Fug in Anspruch nehmen.

geben konnte, unbefriedigt lässt. Keines Kunstrichters kritische Ruthe war, wie Lessing's, zugleich Wünschelruthe, die auf verborgene lebendige Quellen und auf die reichsten Schätze einschlug; war, wie Lessing's, zugleich ein Runenstab, den er, wie ein nordischer Gott, weissagend schüttelte, die Zukunftsgeschicke und Entwickelungen der Literatur prophetisch deutend.

Nur einen kleinen Beitrag zu den Textcitaten in des grössten Dramaturgen erschöpfender Inhaltszergliederung nachzuliefern, sey uns verstattet; die Stelle nämlich, wo der Dichter des spanischen Essex eine entschiedene Parteinahme für Maria Stuart gegen Elisabeth kund giebt, gleich in der ersten Jornada und in Blanca's erster Unterredung mit dem Conde de Sex.[1]) Die zweite Stelle, auf die wir hinweisen, betrifft Lessing selber. Gegen Ende der 2. Jornada stösst Königin Isabela, in Staatspapieren lesend, auf einen 'Conde Felix' und zuckt über den "Conde" zusammen, der ihr den Conde ihres Herzens, den Conde de Sex in Erinnerung ruft.[2]) Lessing rühmt diesen Zug als vortrefflich, und hat ihn vielleicht seinem Prinzen in 'Emilia Galotti' als erstes Wort in den Mund gelegt: „Emilia! eine Emilia" . . .

---

1) Blanca. Prendió (Isabela) á Maria Astuarda
Reina de Escocia, y archivo
De virtudes, y belleza
Por unos falsos endicios.
En fin, Conde; en fin senor
(¡Con que lastima lo digo!)
Teñiendo en sangre la Reina
Aquel infame cuchillo,
Noble victima, inocente
Fué de injusto sacrificio . . .

(Tragedia mas lastimosa de Amor, titulada El Conde de Sex, ó dar la vida por su Dama, de Don Antonio Coello (Atribuida al rey Don Felipe IV.). So klingt die pomphafte Ueberschrift in Mesonero's Coleccion (Rivad.) Lessing spricht davon (S. 61), ohne das Motiv sonderlich zu betonen. Blanca's Auslassung über Maria Stuart ist insofern wichtig, weil ihre Umtriebe und Verschwörungen gegen Königin Elisabeth dadurch näher motivirt und ihre Schuld am tragischen Ausgang für Essex gemildert wird.

2) Aqui dice el Conde Felix,
Conde huvo de ser por fuerça
Con el primero que encuentre.

Leipzig,
Druck von Hundertstund & Pries.

